VISIT…

LANZAROTE

Caliente.COM



ЛФ ВОЛКОВ-ЛАННИТ

ИСКУССТВО ФОТОПОРТРЕТА



FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTODOKO.RU PRESENTS

Л.Ф. ВОЛКОВ-ЛАННИТ

ИСКУССТВО ФОТОПОРТРЕТА

Издание
второе,
дополненное

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1974

FOTOOKO.RU PRESENTS

77
В67

Волков-Ланнит Л. Ф.

В67 Искусство фотопортрета. Изд. 2-е, доп., М., «Искусство», 1974.

303 с. с ил.

Предлагаемая работа — не учебник, не свод канонических правил; она написана в форме эссе, как дружеский разговор о назревших творческих проблемах фотографии. Книга рассказывает о мировой истории художественного фотопортрета и по лучшим его образцам учит осознанному отношению к живой натуре, преодолению схематизма, ремесленничества, безвкусицы. Автор книги — заслуженный работник культуры РСФСР Л. Ф. Волков-Ланнит. Ему принадлежит несколько монографий о ведущих советских фотомастерах («Александр Родченко», «Борис Игнатович» и др.). За книгу «В. И. Ленин в фотоискусстве» награжден золотой медалью ВДНХ.

32303 142
В ——————— 163-74 **77**
025(01)-74

© Издательство «Искусство», 1974, глава 4.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Великий Леонардо набросал чертеж камеры-обскуры. Принцип ее действия знали еще до него. Однако никто не может безошибочно назвать имя первого конструктора этого устройства. Изобретение становится реальностью, когда гениальная догадка счастливо совпадает с назревшими потребностями времени.

Давно и с интересом наблюдали люди, как солнечный луч, пропущенный через отверстие камеры-обскуры, проецировал на экран видимое изображение. Неизменно задавались вопросом: нельзя ли оптический рисунок, полученный с помощью зеркала и линзы, как-то сохранить? Так возникла идея найти метод его закрепления.

В экспериментах не было недостатка. Удачливее других оказался француз Нисефор Ньепс. Он подметил свойство некоторых химических элементов чернеть на свету. В 1822 году ему удалось получить на стекле, покрытом битумом, гелиографическую копию с гравюры папы Пия VII. Гелиография — предтеча того фотографического процесса, который теперь известен.

Другой соотечественник Ньепса — Луи Дагер сконструировал фотокамеру и предложил более совершенный способ закрепления изображений на светочувствительном слое. Этот способ, названный его именем — дагерротипией, получил тогда же практическое применение.

Заседание Парижской академии наук 19 августа 1839 года ознаменовало собой акт официального признания выдающегося открытия. С дальнейшим развитием светописи ее значение для человечества приравнивали даже к изобретению книгопечатания...

«Хочешь увидеть весь мир, загляни в каплю воды». Вряд ли эта старая итальянская пословица имела в виду фотографию. Но разве документальный сюжетный снимок не капля огромного моря человеческих деяний?

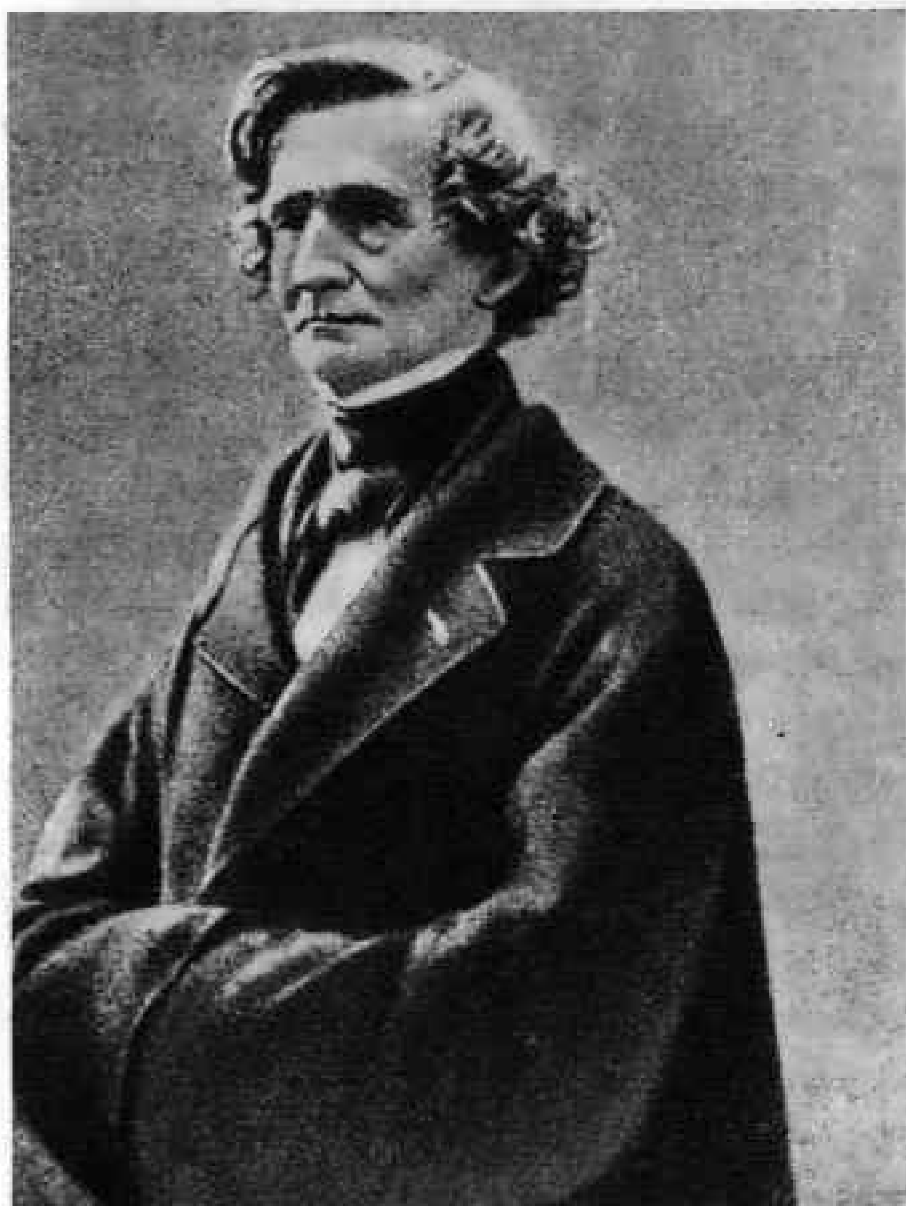
Искусство ли фотография? В годы зарождения светописи этот вопрос никому не приходил в голову. Некоторые современники даже сомневались в пользе изобретения. Новому способу изображения предсказывали в лучшем случае скромную роль прикладного технического средства.

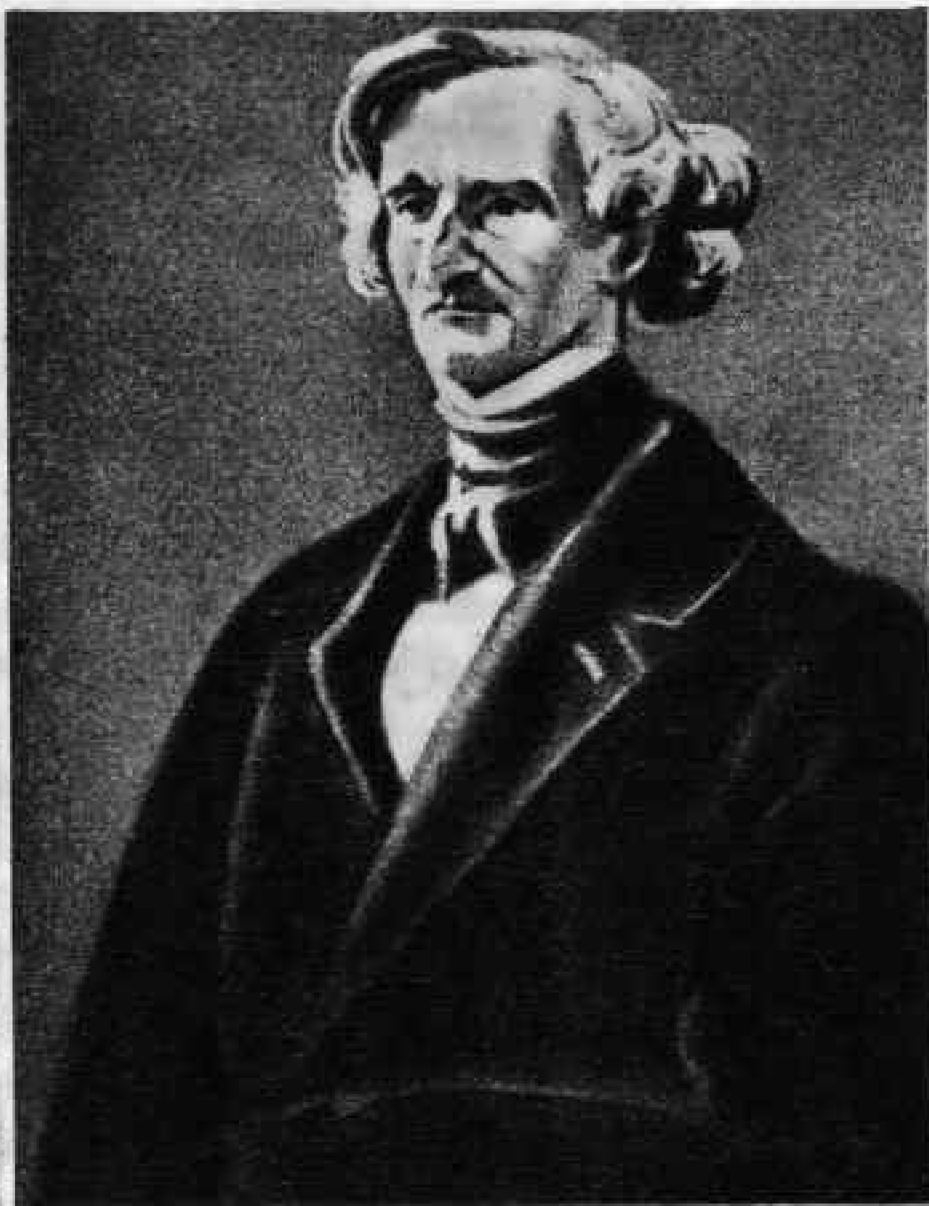
О каком-либо художественном воспроизведении натуры никто не помышлял. Притязания подобного рода расценили бы как профанацию искусства.

Даже такие соотечественники Дагера, как Бальзак и Бодлер, увидели в светописи угрозу «чистому» творчеству. Шарль Бодлер писал с тревогой:

«Если только ей (фотографии. — *Л. В.-Л.*) позволено будет захватить в свои руки область неосязаемого и воображаемого, то

FOTOOKO.RU PRESENTS





Портрет композитора Берлиоза. Слева дагерротип Надара, справа рисунок Домье, сделанный по дагерротипу Надара

есть все то, что ценно только потому, что человек прибавляет к нему свою душу, — тогда горе нам*.

Наиболее рьяные противники «механического изображения» особенно недопустимой считали съемку людей. Они видели в этом чуть ли не богохульство. Не успело последовать официальное признание изобретения Дагера, как в том же 1839 году немецкая газета «Лейпцигер Анцейгер» разразилась гневным осуждением:

«Желание фиксировать беглые отображения граничит с кощунством. Бог создал человека по своему подобию, и никакой человеческий аппарат не может зафиксировать изображение подобия бога; бог должен был бы изменить своим вечным принципам, чтобы позволить какому-то французу из Парижа бросить в мир такую дьявольскую выдумку».

Тогда же голоса осуждения раздавались и в России. Критики милостиво оставляли светописи съемку мертвой натуры, но тоже возражали против изображения человека. «Что касается до снимка портретов посредством дагерротипа, — резюмировала одна газета, — то нам это кажется бесполезным»**.

---

* Статья Бодлера La public moderne et la photographie. 1895.

**«Художественная газета», 1840, № 2, стр. 12

FOTOOKO.RU PRESENTS

У первых дагерротипов, несомненно, было много недостатков. Съемку живой натуры — человека — затрудняла слабая светочувствительность фотоматериалов и примитивная оптика (только в 1841 году, то есть через два года после изобретения дагерротипии, венгерский ученый И. Петцваль рассчитал достаточно корригированный портретный объектив).

Из первых снимков, исполненных самим Дагером, дошел до нас портрет лондонского инженера Эндрью Шанкса. Сеанс проводился на ярком солнце, и все же выдержка продолжалась около часа.

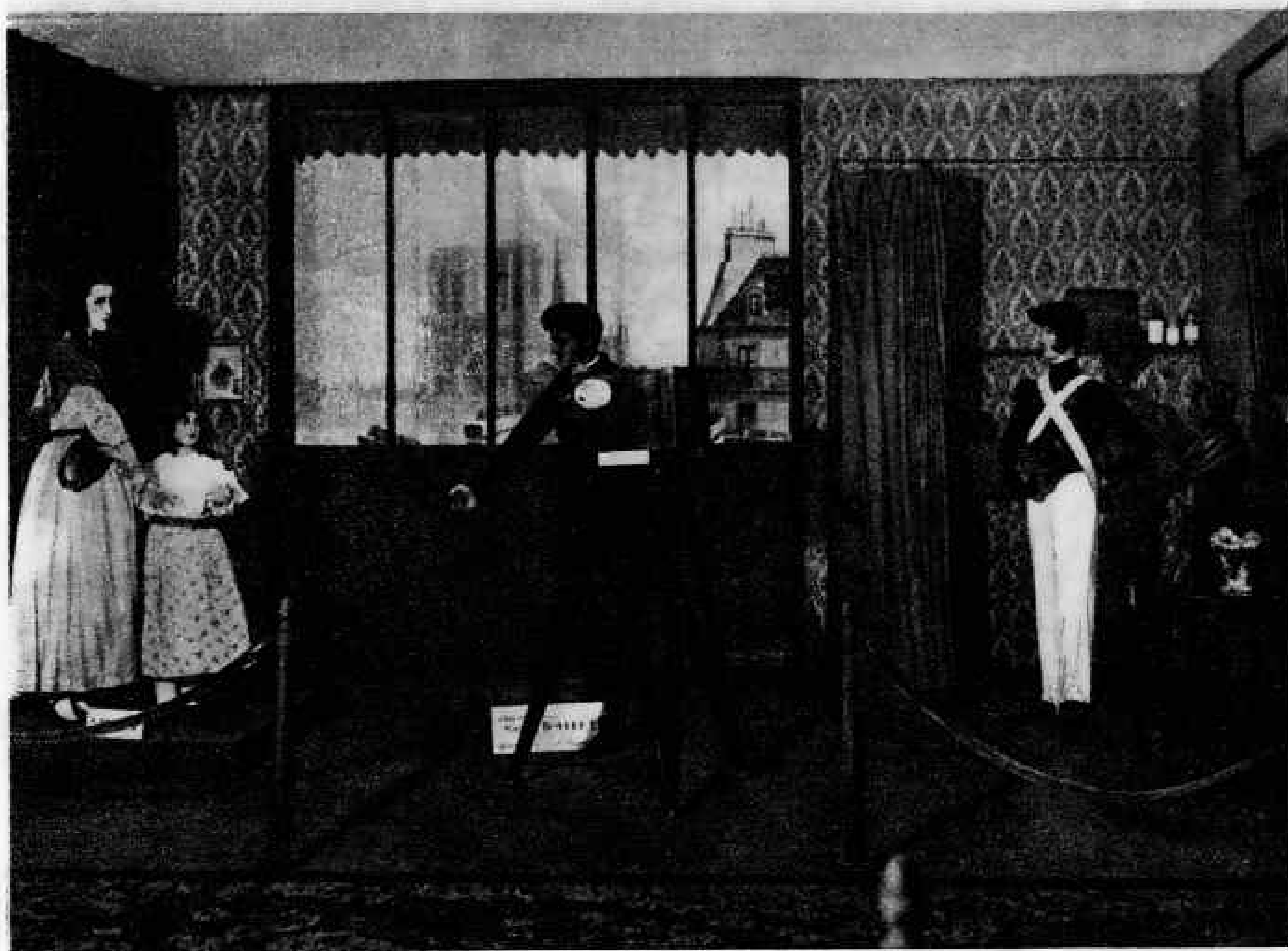
В сентябре 1839 года в Мюнхенском союзе искусств профессор Штейнгель впервые показал два снимка, полученные им по способу Дагера. А в следующем году газета «Гамбургский корреспондент» уже писала о «выставке фотографических портретов художника Изеринга». Этот художник в 1841 году открыл первое в Германии съемочное ателье.

Россия тоже не отставала. Судя по датам, она даже опередила немцев. Газета «Московские ведомости» за 1840 год (№ 51) уведомляла об открытии А. Ф. Грековым «художественного кабинета». Пытливый русский умелец предлагал обзавестись фотопортретами «величиной в обыкновенную золотую табакерку».



Портрет Оноре Бальзака. С дагерротипа

FOTOOKO.RU PRESENTS



Образец раннего съемочного павильона

Упоминание о табакерке имело свой смысл. В нем таился косвенный намек на соревнование с художниками-миниатюристами. На смену их монополии шел технический способ изображения, еще не ставший искусством, но уже искавший потребителя.

Постепенно примирялись с дагерротипией и ее вчерашние противники. Они сами уже не отказывались от услуг фотографов.

Известный французский художник-карикатурист О. Домье, вначале яростно выступавший против светописи, покорно встает перед аппаратом Надара, а по другому дагерротипу того же мастера сам пишет портрет композитора Берлиоза.

Охотно позирует фотографам и Бальзак. Существует дагерротип, на котором писатель изображен одетым по-домашнему (в сорочке). Очевидец свидетельствовал: «Сходство и выражение не оставляют желать ничего лучшего».

Другой знаменитый француз — поэт, историк и политический деятель А. Ламартин, называвший светопись «бессовестным шарлатанством», через двадцать лет изменил свое мнение. В 1859 году он письменно заявил: «Фотография — это фотография... Мы не говорим больше, что это ремесло, это искусство».

FOTOOKO.RU PRESENTS



Образец современного съемочного павильона

А в 1878 году в садах Ватикана сфотографировался со своей свитой сам папа Лев XIII. Свои впечатления о результатах он излил латинскими стихами. В них воспевалось «новое изображение природы, которое не может быть выявлено более совершенно, даже рукой самого Аппеллеса...».

Итак, анафема сменилась панегириками...

Увлечения фотографией не избежали многие выдающиеся люди и в том числе писатели (Эмиль Золя, Виктор Гюго). Страстным фотографом был у нас Леонид Андреев, занимавшийся цветной съемкой (его работы экспонировались на выставках, а фотопортрет сына Вадима был опубликован в журнале).

С некоторым опозданием, но зато вернее и глубже других, почувствовали и оценили возможности светописи мастера пространственных искусств.

Делакруа поспешил записать в свой «Дневник»: «...если гениальный человек воспользуется фотографией так, как следует ею пользоваться, он поднимется до недоступной нам высоты»*

* «Дневник Делакруа», М., «Искусство», 1950, стр. 278.

FOTOOKO.RU PRESENTS

«Ах, какие портреты с натуры можно было бы делать с помощью фотографии и живописи! — продолжает ту же мысль Ван Гог. — Я не оставляю надежды, что мы еще увидим подлинную революцию в области портрета».

Выдающийся деятель русской культуры В. В. Стасов, связанный дружескими узами с передвижниками, настойчиво призывал их к верному пониманию фотографии и к признанию ее искусством.

Уже в первых дагерротипах он разглядел такие достоинства изображения, как «строгость совершенного контура, чудную постепенность светов и теней»*.

С большим уважением к фотографии относился Илья Ефимович Репин. По словам Корнея Чуковского, великий русский художник предвидел те огромные возможности, которые в ней таятся. Илья Ефимович любил рассказывать друзьям, что композицию своей знаменитой картины «Государственный совет» он открыл благодаря любительским снимкам, сделанным в 1899 году его женой Натальей Борисовной Нордман-Северовой. (Н. Нордман была активным фотолюбителем и часто выступала на фотографических выставках). Один из персонажей этой картины — министр внутренних дел Д. С. Сипягин — написан целиком по фотоснимку.

Академик живописи И. С. Куликов, помогавший своему учителю в работе над полотном, пишет: «Эскиз Репин делал с зарисовок и снимков, которые он изготовлял своим фотоаппаратом». В тех же воспоминаниях И. С. Куликов добавляет: «Пластинки проявляла Н. Б. Нордман: «мой фотограф», как говорил Репин»**.

С. А. Толстая в своих автобиографических записках («Моя жизнь») сообщает: «...Лев Николаевич с купанья шел домой босой, Репин тут же зарисовал его в таком виде и потом уже кончил портрет по фотографиям».

В числе тех, кто высоко оценил значение фотографии как искусства, был и другой известный русский художник — И. И. Левитан. Он писал К. А. Тимирязеву: «Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна».

Художественная фотография не сразу стала самостоятельным искусством. Начав с откровенного заимствования приемов живописи, она длительный период находилась под ее влиянием. Лишь с прогрессом фототехники наступила ее эмансипация. Фотохудожники доказали свое право сознательно воздействовать на фотопроцессы.

---

* «Русский вестник», т. VI, кн. I, 1856, стр. 379—380.

**Журн. «Искусство», 1963, № 7, стр. 67—68.

FOTOOKO.RU PRESENTS

«Фотография вполне может дать результаты, удовлетворяющие основным требованиям искусства, — утверждалось через полвека после получения первого дагерротипа.

— Может, но дает ли? — спрашивал автор этого утверждения. И отвечал:

— Здесь, как и везде в искусстве, выступает вперед личный элемент: ars est homo additus naturae (искусство — человек в неразрывной связи с природой. — *Л. В.-Л.*)... Как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек...»

Это говорил Климент Аркадьевич Тимирязев. Его статья «Фотография и чувство природы» (1897) адресовалась всем сомневавшимся в эстетической ценности фотографического изображения.

Художественное и техническое качество изображений долгое время зависело от применявшейся оптики и негативного материала. Только с улучшением фототехники снимки смогли отвечать строгим требованиям взыскательных зрителей.

Сила фотографии — в конкретизации, в неоспоримой достоверности запечатленного. Это драгоценное качество быстро сделало светопись распространенным средством изобразительной документации. Даже в хроникальных кадрах, не претендующих на блеск и виртуозность исполнения, находили свои достоинства.

Документальная природа фотоизображения в значительной мере страхует фотомастера от фальши и надуманной красивости, еще нередко проникающих в некоторые произведения смежных видов искусств. Если снимок не инсценирован и автор передал действительное событие, нас подкупает в нем ощущение жизненной подлинности. Ее нередко подтверждает какая-то зримая подробность. Проходит время, и эти неповторимые подробности, привычные современникам, в глазах нового поколения обретают новый смысл — они становятся приметой эпохи...

Разумеется, нельзя смешивать фотографию как искусство и фотографию как техническое средство, предназначенное обслуживать нужды науки. Хотя наше восприятие подчиняется общим законам психофизиологии, мы тем не менее учитываем назначение каждого отдельного фотокадра. Если специализированная научная съемка придает главное значение точности воспроизведения, то художественная съемка предполагает эстетическое воздействие на зрителя. Фотохудожник видит завершение творческой задачи в тщательной отделке позитива. Внимание к позитивному процессу обусловлено целью получить наиболее пластичный рисунок.

Отсюда объяснение тому многообразию способов обработки отпечатков, которое имело место на всем пути развития фотоискусства. Так, гуммиарабик сменял пигмент, озобром — гуммиарабик,

FOTOOKO.RU PRESENTS

за озобромом следовало масло, а далее — бромомасло, резинотипия, аргентотипия и многое другое.

Через всю историю художественной фотографии проходит настойчивое стремление преодолеть автоматизм действия оптики и фотохимии. Позитивный процесс, несомненно, — одна из важнейших стадий работы над сюжетом. Но, как свидетельствует стилевая эволюция фотоизображения, одна изысканная и сверхусложненная обработка отпечатка не возмещает недостатков композиции и общего замысла.

Светопись — искусство тесного взаимодействия содержания и формы, идеи и мастерства. И в том особенно убеждает самый трудоемкий жанр — фотопортрет.

Портретная фотография ведет рассказ о времени через поступки и характеры людей. Недаром ее называют зрительной памятью истории. Мы благодарны Дагеру прежде всего за то, что даже при несовершенстве техники его изобретение позволило создать портретную галерею выдающихся людей XIX столетия. Фотоаппарат запечатлел и сохранил на века для будущих поколений достоверные образы таких гениев эпохи, как Маркс, Энгельс, Ленин. Нет на земле человека, который не знал бы теперь портретного изображения Ильича. Трудящиеся всего мира берегут ленинские фотографии как святыню.

Ранние снимки, сделанные еще способом Дагера, донесли до нас лица Гоголя, Диккенса, Гарибальди. На одном из первых дагерротипов мы видим Поля Лафарга — активного члена I Интернационала. В Москве найдены редчайшие дагерротипные портреты великого русского артиста М. С. Щепкина и его друга — комедийного актера И. Живокини (их автор — фотограф Г. Пейшес).

Бесценны фотодокументы, запечатлевшие облик знаменитых людей своего времени. Очень часто фотографировали Льва Толстого. В 1909 году по приезде в Москву из Ясной Поляны он посетил музыкальный магазин Циммермана на Кузнецком мосту. Фоторепортеры не преминули обратиться к нему с просьбой позировать им тут же, на месте. Писатель согласился. Газета «Голос Москвы» тогда писала:

«Для будущего биографа Льва Николаевича такие снимки послужат незаменимым пособием, и все мы, конечно, должны быть глубоко благодарны В. Г. Черткову и семье Льва Николаевича за ту заботливость, с которой они все усилия употребляют на то, чтобы сохранить для потомства побольше таких снимков»*.

Не так давно вышла книга «Лев Толстой в фотографиях современников». В ней воспроизведены снимки, сделанные с некоторых негативов (а их более десяти тысяч), хранящихся в Московском

---

* «Голос Москвы», 1909, № 213.

FOTOOKO.RU PRESENTS

государственном музее Л. Н. Толстого. Разве эта документальная иконография не может помочь живописцу, графику, скульптору в творческой работе над портретным образом великого писателя?

Серия снимков известной личности — незаменимое пособие в работе скульптора или живописца, ценнейший биографический материал. Если это групповая фотография, то она показывает окружающих его людей, бытовую обстановку и даже позволяет установить время действия.

Фотография всегда была верной помощницей мастеров пространственного искусства. Некоторые из них успешно применяли отдельные принципы фотографии в собственной творческой практике.

В английском журнале «The Burlington Magazine» (1962 г., № 5) напечатана статья Аарона Шарфа «Живопись, фотография и изображение движения». В ней прослеживается взаимоотношение живописи и фотографии во французском искусстве конца XIX века. К фотографии проявляли интерес столь противоположные художники, как Мейссонье, Дега и Сера.

Когда Эдгар Дега писал скачки и балет (80—90-е годы), американец Э. Мейбридж специально занимался фотографированием движений животных (в частности, лошади). Любопытно, что Мейссонье, познакомившись с этой фотодокументацией, не хотел верить объективу в изображении скачущей лошади: снимки не совпадали с его наблюдениями.

Недавно опубликовано восемь писем Дега, датированных 1895 годом (см. «Gazette des Beaux-arts», 1963, январь). Из них выясняется, что художник не только интересовался фотографией, но и сам фотографировал (он даже копировал некоторые фотографии).

Снимки, как и японские гравюры, натолкнули художника на поиски новых композиционных решений. Дега взял от светописи и острые ракурсы и крупные планы. Примером может служить его жанровый портрет «Площадь Согласия. Виконт Лепик с дочерьми» (1875).

Это чисто фотографическая композиция: в ней есть и срезы фигур у края картинной плоскости и вынесение основных действующих лиц на передний план.

Русские живописцы тоже не пренебрегали светописью. Известный художник-педагог Павел Чистяков, преподававший в Петербургской Академии художеств, даже ввел в курс практических занятий перерисовки фотографий.

Его предшественники — профессора той же Академии — относились к дагерротипии с недоверием, видя в ней своего конкурента. Но, как пишет один их современник, «Деньер залучил как-то в свою фотографию одного из старейших профессоров, гравера Уткина, и снял его портрет. Портрет понравился. Вслед за ним переснимались

FOTOOKO.RU PRESENTS

у Деньера, кажется, все профессора Академии художеств, как-то: Бруни, Пименов, Марков, Шамшин и другие»*.

Так фотография получила признание даже у самых консервативных представителей изобразительного искусства.

Сам Деньер тоже художник (он окончил Академию художеств). Распространенный ныне портрет Тараса Шевченко, принадлежащий кисти И. Н. Крамского, целиком написан по фотографии Деньера.

Крамской, работавший в молодости ретушером и много сделавший для пропаганды светописи, считал портрет Ф. М. Достоевского, сфотографированного М. Пановым, одним из лучших прижизненных изображений писателя. Живописец писал о снимке:

«Что в нем примечательно — это выражение. По этой фотографии можно судить, насколько прибавилось в лице Достоевского значения и глубины мысли. Фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает, в фотографии же Панова явилось счастливое исключение. Можно догадываться, что в данном случае в помощь фотографии явился такой момент в жизни Достоевского, как пушкинский праздник в Москве: портрет этот снят после его знаменательной речи о значении Пушкина»**.

Художник Н. Н. Ге при создании картины «Тайная вечеря» пользовался не только рисунками со своих знакомых, но и фотографиями. Герцен прислал ему свой фотопортрет, который по словам исследователя, «послужил отправным моментом для углубленного решения образа главного героя картины».

Наконец, известны факты, когда сами прототипы предпочитали фотографические портреты живописным.

Нескольким художникам позировал И. С. Тургенев. Но снимок профессионального фотографа его удовлетворил больше всего. «Лучший мой портрет — профильный, что я снимался у Бергамаски», — говорил писатель П. Гнедичу. То же самое он повторил в письме к Полине Виардо***. Известно также, что А. П. Чехов предпочитал хорошую фотографию непохожему живописному портрету. (Кстати сказать, Антон Павлович долго хранил фотокарточку какого-то священника, подсказавшую ему сюжет «Архиерея».)

Фотопортрет — объективный документ жизни. В этом качестве он может служить материалом специального исследования и даже учебным пособием. В советские годы великий русский режиссер К. С. Станиславский часто обращался к портретным снимкам театрального фотографа М. А. Сахарова, снимавшего его на протя-

---

*Б. М. Тулинов, Письмо к В. Стасову.

** «Художественный журнал», 1881, март.

*** И. С. Зильберштейн, Репин и Тургенев, М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 153—154.

FOTOOKO.RU PRESENTS

жении многих лет в разных ролях. По словам самого фотографа, Константин Сергеевич каждый раз пользовался этими фотографиями при подготовке новой роли. Сравнивая их, он контролировал по ним свои жесты и мимику, чтобы еще лучше отшлифовать пластику сценического движения.

Другой наш современник — французский художник Матисс (между прочим, оцененный в России раньше, чем на родине)— говорил И. Г.Эренбургу:

«Знаете, кому многим обязана современная живопись? Дагеру, Ньепсу. После изобретения фотографии отпала нужда в описательной живописи. Как бы ни пытался художник быть объективным, он пасует перед фотообъективом. Для того чтобы судить, каким был Энгр, я должен посмотреть его автопортрет, портреты Давида, других художников, каждый из них расходится с другими, и я не знаю, какой рот был у Энгра. А Гюго я знаю по дагерротипам, по фотографиям»*.

Во все времена основной задачей искусства было изображение человека и окружающей его жизни. Как и живопись, художественная фотография показывает людей в многообразии характеров, поступков, конфликтов. Фотомастер стремится также раскрыть внутреннюю сущность своего персонажа, дать ему верную социальную характеристику.

Истинный художник-фотопортретист — отнюдь не копиист внешних физических примет прототипа. Воссоздавая техническими средствами облик конкретной личности, он выражает и свое понимание чужого характера.

Кроме индивидуальности прототипа есть еще индивидуальность исполнителя, проявляющая себя в личном отношении к объекту. Сравните фотографии разных мастеров, снимавших одного и того же человека в один и тот же час. Все кадры неизбежно окажутся различными. Их будет отличать не столько точка съемки или композиция, сколько авторская трактовка. Еще до обращения к визиру фотограф воспринял человека по-своему, и фототехника только подтвердила сложившиеся представления о нем.

Впрочем, иногда можно услышать другое:

«Живопись — это образ жизни, фотография — ее зеркало. Живописец истолковывает факт, фотограф регистрирует его».

Так рассуждают те, кто отказывает фотоискусству в самостоятельности изобразительного языка. Они склонны считать фотографию лишь средством наглядной информации и отказывают ей в способности образного обобщения.

Взгляд не новый. Вопрос о творческих возможностях фотомастера обратить свой снимок в произведение искусства издавна

*И. Эренбург, Люди, годы, жизнь. — «Новый мир», 1965, № 2, стр. 39.

FOTOOKO.RU PRESENTS

был предметом оживленного обсуждения. Упомянем хотя бы датского искусствоведа Бродера Христиансена. В свое время он написал трактат «Две проблемы портрета». В нем доказывалось, что фотограф бессилен проникнуть в духовный мир человека, и поэтому снимок никогда не станет художественным произведением.

Можно ли согласиться с этим выводом?

Попытаемся дать ответ, обратившись к эволюции стиля мирового фотоискусства и, в частности, к опыту его выдающихся мастеров портрета.

Время показало, что с прогрессом фототехники художественная фотография вышла из узких рамок бытового назначения и жанровой ограниченности. Ее идейно-эстетические функции теперь необычайно расширились. Искусство фотопортрета уже в состоянии раскрывать сокровенный мир человеческой психологии. Человеческое нас приближает к пониманию жизни скорее, чем что-либо другое. Известно немало художественных фотопортретов, авторы которых достигают глубокого образного обобщения.

И в том все больше убеждают сегодня отечественные и международные фотовыставки. С их стендов смотрят на нас проникновенные яркие образы современников...

FOTOOKO.RU PRESENTS

1

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ ФОТОЛЕТОПИСИ

ПЕРВЫЕ МАСТЕРА ФОТОПОРТРЕТА

Россия — одна из немногих стран, где сразу же заинтересовались светописью. В мае 1839 года, то есть спустя три месяца после обнародования изобретения Дагера, петербургский ученый Ю. Ф. Фрицше уже получал первые снимки (ныне хранятся в архиве Академии наук СССР).

Далеко не сразу портретная фотография смогла раскрыть все свои замечательные возможности. Например, долго не удавалось показать человека в движении.

Несколько лет назад в Ленинграде обнаружили альбом снимков более чем столетней давности. Это виды старого Петербурга. По ним можно судить об архитектуре города тех лет. Но ни на одной фотографии нет людей. Неужели царская столица была безлюдна?

Дело в другом: малочувствительная эмульсия негативов еще не могла «остановить» прохожих. Чтобы их запечатлеть, нужна была моментальная съемка, а выдержка тогда длилась десятки минут.

Любопытно отметить, что в числе первых фотографов, производивших портретные съемки, был американский художник Самуэль Морзе (позже — известный изобретатель телеграфа).

Одновременно занимался дагерротипированием и профессор Нью-Йоркского университета Джон Дрэпер (сохранился портрет его сестры Дороти).

Дрэпер несколько облегчил участь позировавшей ему сестры: он покрыл ее лицо густым слоем белой пудры. Уловка помогла сократить часовую экспозицию наполовину. Но сидеть полчаса без движения тоже было подвигом...

Тем не менее потретные дагерротипы Морзе и Дрэпера вызывали небывалый интерес. По словам старейшего фотографа США Арнольда Джента, их мастерские ежедневно осаждали толпы жаждущих сняться. Даже мученическая процедура не отвращала желания увидеть свой портрет на металлической посеребренной пластинке.

Надо было сидеть под ослепительными лучами солнца «совершенно неподвижным, чтобы получилось какое-либо изображение. Добровольные жертвы не выдерживали такого испытания и в лучшем случае... засыпали от усталости».

Чтобы портретируемый не изменил позы, предусмотрительно применяли специальные подпорки — «копфгальтеры» (головодержатели). Нетрудно представить, как выглядел человек на этих ранних фотодокументах.

«Лицо было совсем черное, гримаса красноречиво говорила о перенесенных страданиях, но глаза были наполовину еще открытыми. Видно, страдалец держался стойко»,— так описывал оптик Годен дагерротипный портрет 1839 года. Из комментариев к этому

FOTOOKO.RU PRESENTS

сообщению узнаем, что портретируемым разрешалось на некоторое время закрывать глаза. Такую снисходительность испытал на себе фотолюбитель Байяр (1801-1887), известный также своим способом светописи на бумаге. Байяр «даже заснул во время позирования, благодаря чему лицо его получилось спокойным».

Остается добавить, что первые дагерротипные портреты обходились заказчику по тогдашним временам недешево — он уплачивал за каждый от 60 до 120 франков. Позволить себе такие расходы могли только состоятельные люди.

И все же новое изобретение распространялось с небывалой быстротой. Уже в первой половине XIX столетия в Европе выделилась плеяда профессиональных мастеров, работы которых отличались высоким по тому времени уровнем технического и художественного исполнения.

На родине светописи — во Франции — первое место занимали Надар, Карж, Диздери, Адам-Саломон, Беллок, Либерт; в Англии — Кильборн, Хилл, Кэмерон; в России — Левицкий, Деньер, Каррик, Здобнов, Шапиро, Карелин.

Русский фотограф С. Л. Левицкий, одно время работавший в Париже, был в числе первых фотомастеров, применивших искусственное освещение. Его примеру последовал француз Либерт. Очевидец рассказывал:

«Либерт работает и при электрическом свете. Он имеет значительный доход от этих съемок особенно потому, что его электрический павильон находится в первом этаже и многие, отправляясь на бал, заезжают сниматься в бальных костюмах».

Левицкий первым начал снимать портреты также при вспышке магния.

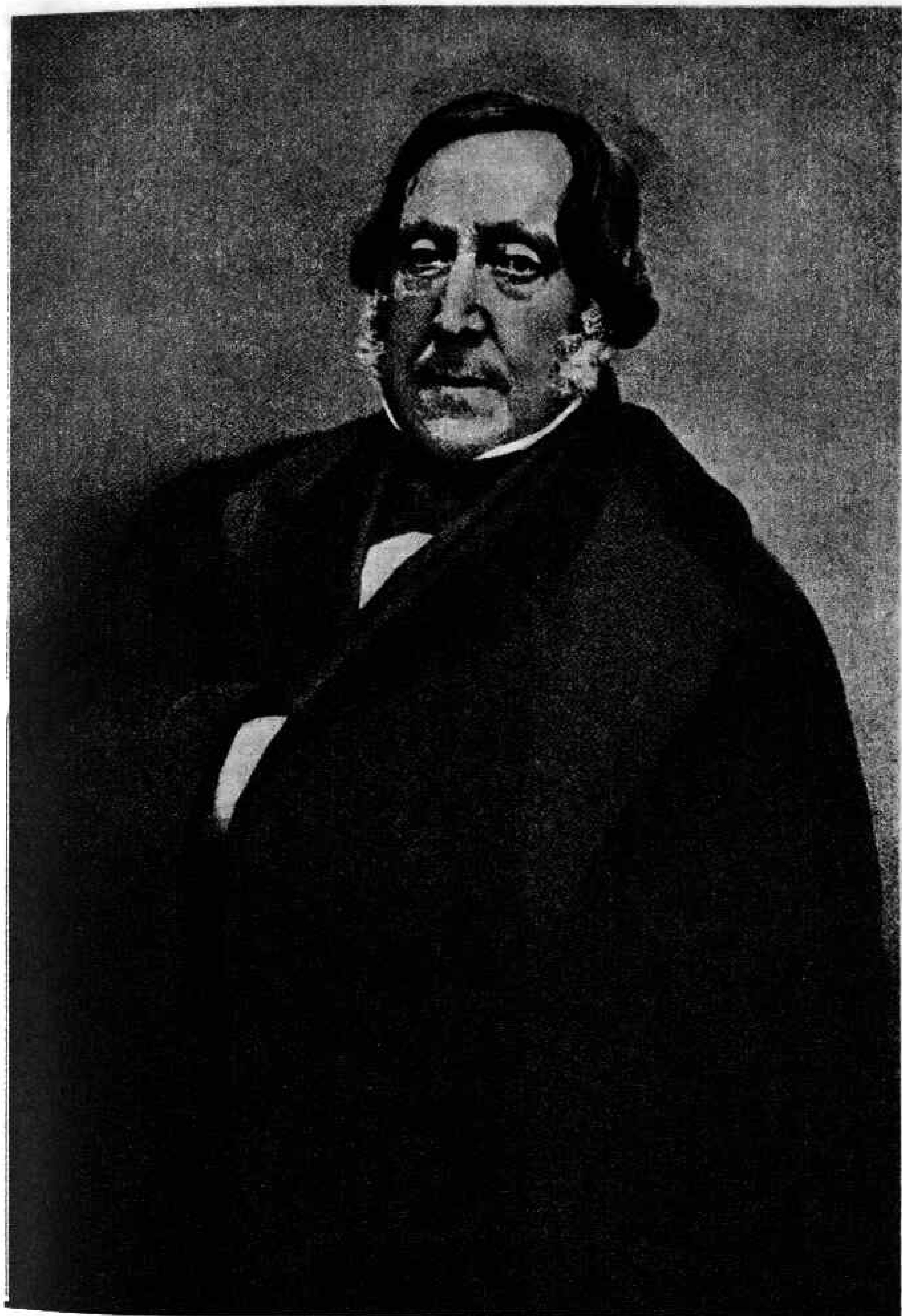
С упрощением техники фотографирования двери ателье гостеприимно открылись и для широкой публики. Каждый мог сравнительно недорого и быстро получить свое изображение...

В 1858 году парижский фотограф Диздери ввел в моду «визитный фотопортрет» — снимок формата визитной карточки (6x8 *см*). Люди стали обмениваться этими небольшими фотокарточками и собирать их в альбомы.

Альбомное коллекционирование вошло в жизнь и составило целый этап в истории портретного фотоискусства. Прошло немало десятилетий, прежде чем бытовой портрет выбрался из-под тяжелых бархатных корок альбомов и перекочевал сначала на стены комнат, а затем и на стенды выставок.

После 1880 года — года появления сухой бромосеребряной пластинки — фотопортрет твердо и навсегда стал ведущим жанром фотоискусства. Мы хорошо понимаем, что работы первых фотографов не свободны от многих недостатков. В них нередко преобладают общие планы, раздроблена композиция, избыточны детали,

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н а д а р. Портрет Россини

FOTOOKO.RU PRESENTS

пестр фон, случайна точка съемки и прочее. Но ничто не умаляет их главного достоинства — исторической достоверности.

...Первым французским фотопортретистам было у кого учиться. В стране еще гремела слава художника революционной буржуазии — Давида (1748—1825). Новое слово в искусство несли такие замечательные мастера портрета, как Жерар, Энгр, Деларош.

На их работах воспитывался вкус большого и разностороннего фотомастера Надара (Гаспара Феликса Турнашона). Он прожил долгую творческую жизнь (1820—1910), оставив после себя тысячи портретных фотографий. Надар — автор исторической серии документальных образов выдающихся современников (Домье, Берлиоза, Россини, Теофиля Готье, Сары Бернар и множества других). Он сделал, в частности, превосходный фотопортрет Михаила Александровича Бакунина, хранящийся в московском Музее Революции.

Дарование Надара очень высоко ценил Левицкий. У Надара училась первая женщина профессиональный фотограф Е. Л. Мрозовская, автор многих портретов петербургских артистов (в частности, известной исполнительницы русских народных песен Н. В. Плевицкой).

Упоминавшийся портрет Домье — высокий образец наблюдательности Надара. Художник-карикатурист, долго враждовавший с фотографией, получил в ответ весьма нелицеприятное изображение (1859). Несмотря на упрощенную композицию снимка (распространенный тогда овал, профиль, опущенные руки), Надару удалось подметить характерный облик Домье — его острый, всевидящий взгляд и насмешливый рот с приподнятой толстой верхней губой.

Другая известная работа Надара — портрет композитора Россини. Художественные достоинства этого снимка привлекли внимание и тех, кто привык отдавать предпочтение произведениям живописи.

«Его Россини,— писал видный советский искусствовед,— несколько напоминает Берлиоза Домье. Но только фотография спокойнее, эпичнее. Бесстрастие фотографической пластинки, ее бесштриховая лепка прекрасно использованы фотографом для передачи грузного, отяжелевшего лица Россини с его добродушной стариковской улыбкой.

Только контраст огромного черного сюртука, белой манишки и манжет вносит некоторую напряженность и серьезность в облик творца «Севильского цирюльника». Эти контрасты белого и черного служат живописным ключом портретного образа Россини.

Больше того, портретная галерея французского фотографа Надара, близко стоявшего к выдающимся живописцам своего времени, едва ли не лучшее из того, что было создано в области портрета во второй половине прошлого столетия».

FOTOOKO.RU PRESENTS

К этой несколько завышенной оценке творчества (которое, кстати, не охватывает половины века) остается добавить, что Надар вошел в историю фотографии также как первый фотограф, производивший съемки с воздушного шара.

В Германии тридцатых годов в фотографии наибольшей известностью пользовался фотограф универсальных знаний Герман Кроне. Он создал в Дрездене техническую школу и был ее профессором по кафедре научной фотографии. Как фотохудожник Кроне специализировался в области портретной съемки. Из его портретов, дошедших до наших дней, выделяются «Жени Линд — шведский соловей», «Врач Карн», «Певица Генриетта Зонтаг», «Народный художник Людвиг Рихтер».

Примечательно, что развитию фотоискусства активно способствовали сами живописцы. Художник Дагер встретил дружную поддержку своего изобретения в среде многих товарищей по профессии. Они принесли в светопись умение создавать пластически выразительные образы. Их портретные снимки до сих пор поражают нас продуманной композицией и остротой психологической характеристики.

Таковы, например, работы английского живописца Дэвида Октавиуса Хилла (1802—1870) — одного из основателей шотландской Академии художеств.

В период творческой деятельности Хилла Англия еще только начинала знакомиться с фотографией. «В Лондоне,— вспоминал С. Левицкий, — для портретов публика знала только дагерротип, а из дагерротипистов большой известностью пользовался там Кильборн, часто ездивший в Париж, где всякий раз посещал меня».

Как фотограф Хилл выступал всего три года (1843-1846), но его имя навсегда вошло в историю мирового фотоискусства. Высокая изобразительная культура помогала ему создавать художественные произведения при самых скромных технических средствах. Его фотопортреты изящны, богаты по светотональному рисунку и обобщены в деталях.

Даже продолжительная по необходимости выдержка не мешала этому мастеру находить своим моделям живые, непринужденные позы. Хилл фотографировал исключительно на натуре, при солнечном свете. Негативную бумагу он изготовлял сам, пользуясь консультацией своего ассистента-химика Р. Адамсона.

По портретным снимкам Хилла нетрудно угадать, кто на них изображен. Вот, например, профильное изображение человека в рост — он держит в руках перо, его строгий взгляд направлен вдаль. Осанка, жест и одежда выдают в нем аристократа. Подпись подтверждает: «Портрет маркиза Нордгемптонского». Той же композицией художник воспользовался позже в собственном поясном автопортрете.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Хилл стремился фотографировать людей в свободных, непринужденных позах. У него есть портрет женщины, которая стоит перед большой шкатулкой, повернувшись к зрителю спиной. Характеристику облика дополняют интерьер и детали костюма (мастер безукоризненно передал фактуру атласного с крупными узорами платья).

Один из снимков Хилла по композиции напоминает рейнольдсовский портрет Л. Стерна. Это дает повод думать, что фотохудожник находился под большим влиянием выдающегося портретиста Англии.

Быть может, Хиллу приходилось читать в одной из академических речей Рейнольдса то место, где говорится, что «в картине изображенные лица должны иметь под ногами почву, на которой они могут стоять, они должны быть одеты, они должны иметь фон, должны иметь на лице свет и тени, но ничто не должно заставлять думать, что это повлияло, хотя бы частично, на внимание художника; все это должно быть расположено скорее так, чтобы не привлекать к себе внимание зрителя...».

Во всяком случае, в фотопортретах Хилла все то, о чем говорит Рейнольдс, получало наглядное претворение. Фотомастер взял от своих собратьев по искусству все лучшее, чем они обогатили английскую живопись: от Рейнольдса — стремление к индивидуальной характеристике, от Генсборо — тонкий лиризм и одухотворенность образов, от Рэберна — умение окружать человека светом и воздухом.

Фотографическим произведениям Хилла присущи гармоническое распределение пятен и линий, воздушная тональность. Они — образец того подлинно реалистического искусства, традиции которого продолжают развиваться в творчестве ведущих современных фотомастеров.

Заслуга английского фотохудожника и в том, что он первым применил способ Тальбота при массовой съемке*. Хилл сделал в 1843 году четыреста фотопортретов, послуживших живописцам эскизами для их картин.

Английская школа светописи внесла значительный вклад в практику и теорию мирового фотоискусства. Из выдающихся мастеров этой школы нельзя не назвать также Джулию Маргарет Кэмерон (1815—1879) — создательницу серии фотопортретов своих знаменитых современников (преимущественно ученых и писателей). Ей мы обязаны сохранением правдивых образов таких людей, как Джон Гершель, Альфред Теннисон, Томас Карлейль, Генри Лонгфелло, Чарлз Дарвин. Фотопортреты Кэмерон демонстрировались

---

*Тальбот, как известно, отделил негативный процесс от позитивного и этим дал возможность размножать изображения.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Джулия Кэмерон. Альфред Теннисон (1868)

FOTOOKO.RU PRESENTS



в 1867 году на Всемирной выставке в Париже и привлекли всеобщее внимание своим на редкость тонким исполнением.

Наш краткий обзор ранней поры развития портретной фотографии закончим упоминанием имени еще одного англичанина. Это — талантливый фотохудожник и одновременно критик Генри Робинсон (1830—1901). Ему принадлежит обоснование некоторых эстетических принципов фотоискусства и, в частности, введение термина «пикториальная (живописная) фотография». Сторонник мягкого светописного рисунка, он подал мысль оптику Дальмайеру изготовить мягкорисующий объектив. Книга Г. Робинсона «Pictorial effect photography» долгое время служила классическим руководством по художественной фотографии. Под влиянием Робинсона формировалось творчество многих европейских фотохудожников на рубеже двух столетий.

В атмосфере бурных творческих споров зарождалось и русское фотоискусство. Его зачинали также преимущественно профессиональные живописцы (Деньер, Каррик, Плахов, Карелин, Барщевский, Соловьев, Гудовский и другие). Увлеченные стремлением к творческим открытиям в неизведанной области, эти художники сознательно сменили мольберт на штатив фотоаппарата. Люди разных дарований, они не могли рассчитывать на равный успех, но всех их объединяла беззаветная преданность новому искусству.

Перечисленные мастера не были недоучками или неудачниками, как хотели их представить некоторые противники. Напротив, в их лице мы находим образованных передовых представителей художественного мира России. Им мы обязаны, в частности, созданием ряда ценнейших фотопортретов великих русских писателей: Гоголя, Некрасова, Тургенева, Гончарова, Островского, Л. Толстого, Тютчева, Шевченко и других.

Пионером русской фотографии, ее идеологом и пропагандистом по праву считается Сергей Львович Левицкий (1819—1898). Начав с дагерротипии (он автор лучшего портрета ее изобретателя), Левицкий стал выдающимся мастером художественной фотографии и как профессионал заслужил европейскую известность.

В 1864 году журнал «Фотограф» писал о нем:

«Сергей Львович, владеющий ныне в Париже лучшим фотографическим заведением, вполне артистическим, завален и там работою. В этом заведении приготовляется ежедневно до 1500 карточек, и все же далеко не все заказы удовлетворяются».

На международной выставке 1851 года Левицкий получил за свои фотопортреты золотую медаль. Эта первая в мире достойная награда труда фотографа явилась также первым общественным признанием фотографии как вида искусства.

◀ *Д. Хилл. Профессор Александр Монро (1848)*

FOTOOKO.RU PRESENTS

Ранние работы Сергея Львовича исполнены линзами Шевалье. Технические достоинства снимков послужили апробацией достижения самого оптика. Благодаря им наградили и Шевалье.

В 1858 году Наполеон III пригласил популярного русского фотохудожника занять место придворного фотографа. Левицкий предпочел сохранить независимость.

В своем творчестве фотомастер всегда оставался реалистом. Он не льстил прототипу и вместе с тем преодолевал «механическую копиистику». Свои взгляды на задачи художественной съемки Левицкий неоднократно высказывал в печати (в частности, резко выступал против портретной ретуши, снижавшей правдоподобие внешнего облика).

Огромная фототека мастера — итог умелого применения всех известных тогда способов: дагерротипного, коллодионного, бромо-желатинового. Его портретная галерея, начатая римским дагерротипом Н. В. Гоголя (1845), включает многочисленные снимки знаменитых русских ученых, писателей, художников прошлого столетия...

В тот же период в России работал и Андрей Иванович Деньер (1820—1892). Его фотоателье в Петербургском пассаже называлось: «Дагерротипное заведение художника Деньера». Этот фотограф также оставил ряд ценнейших, мастерски исполненных портретов великих русских писателей.

Мы уже говорили о его снимке Т. Г. Шевченко в барашковой шапке и тулупе. Это самый ранний фотопортрет поэта из пяти дошедших до нас; он сделан Деньером в Петербурге 30 марта 1858 года. Оригинал, выполненный контактной печатью на альбуминной бумаге, предназначался для М. А. Дороховой — директора Нижегородского женского института. Впоследствии фотография неоднократно использовалась живописцами и графиками.

Деньер особое внимание уделял изобразительному качеству снимков. Для всех работ характерен мягкий, пластичный рисунок. Он добивался его соединением двух пластинок разной плотности слоев.

Фотохудожник был также составителем и издателем альбома фотопортретов известных деятелей шестидесятых годов. Среди его работ, вклеенных в альбом, мы встречаем портреты Некрасова и Тютчева.

Шестидесятые годы отмечены подъемом демократического движения. Идеалы «просветительства» будили тогда общественную жизнь. В искусстве возобладали произведения на социальные темы. Живописцы Федотов и Перов работали над бытовыми сюжетами.

Жанровую тематику не обходили и фотографы. Первым русским фотохудожником, ярко проявившим себя в области жанра, был

FOTOOKO.RU PRESENTS



С. Левицкий. А. И. Герцен (1860)

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Деньер. Ф. И. Тютчев (1864)

FOTOOKO.RU PRESENTS

Андрей Осипович Карелин (1837—1906). Придя в фотографию также от живописи, он проявил свежее восприятие натуры и внес разнообразие творческих приемов. Карелин умел придавать инсценированным сюжетам жизненную правдивость. Он достигал этого предварительной подготовкой избранных персонажей и продуманной расстановкой аксессуаров (причем предпочитал настоящие предметы всякой бутафории).

Многочисленные карелинские семейные портреты до сих пор удивляют смелой композицией. Вопреки господствовавшим тогда в искусстве канонам, на которых воспитывали самого художника, Карелин не боялся усаживать портретируемого на первый план, да еще поворачивать спиной к зрителю. Он часто нарушал академическое правило ставить действующих лиц в полукруг. Только художники-передвижники впервые сомкнули этот полукруг и довели его даже до полного овала (например, «Запорожцы» И. Репина).

Как фотомастер Карелин в совершенстве знал технику павильонной съемки при искусственном освещении. Но он считал творческой победой всякую возможность воспользоваться одним естественным светом. Недаром в своих последних работах фотограф все чаще усаживал модель у окна, не страшась контрастности света и теней. В этом сказались взгляды последовательного реалиста, каким Карелин стремился быть всю жизнь.

Художник также стремился как-то улучшить во многом несовершенную фотоаппаратуру. Он сконструировал насадочную линзу к портретному объективу, добившись тем большей глубины резко изображаемого пространства. Остается добавить, что мастер, работавший в основном мокроколлодионным способом, достигал поразительных результатов и в индивидуальном портрете. В 1876 году на закрытый конкурс международной фотовыставки в Эдинбурге поступило шесть тысяч снимков. Карелин оказался единственным автором, которого жюри наградило золотой медалью.

«Карелин проложил новый путь художественной фотографии — сумел подчинить себе те условия, которые до него считались непобедимыми»*— писал известный деятель фотографии профессор В. И. Срезневский. С этим нельзя не согласиться.

Наш беглый обзор не охватывает творческой деятельности многих других замечательных русских фотохудожников XIX столетия. Из них, в частности, заслуживает внимания талантливый портретист С. Г. Соловьев (ученик Карелина), широко практиковавший съемку на пластинах большого формата.

В первое десятилетие нашего века мировую художественную фотографию представляли такие имена, как Н. Першайд, Р. Дюр-

---

*«Фотограф», 1882, № 7.

FOTOOKO.RU PRESENTS

кооп, Г. Эрфурт, Г. Кюн, А. Стиглиц, Э. Стейхен, А. Горслей-Гинтон, Ш. Пюйо, Р. Демаши, Г. Кэзибир, В. Смит; а в России — С. Лобовиков, М. Дмитриев, Н. Петров, Б. Пашкевич, А. Трапани и другие.

Эти мастера успешно работали во многих жанрах, но основной темой их произведений всегда оставалось изображение человека. При всем несходстве в понимании задач портретной съемки и разнице стилевой манеры всех их объединял осознанный подход к объекту. Изобразительная форма снимков свидетельствовала о стремлении освободиться от ремесленных навыков. Значительное улучшение фототехники позволяло им находить новые приемы.

Молодых фотохудожников уже не удовлетворяли работы учителей. Произведения престарелого Надара, показанные им за год до смерти на Международной выставке в Дрездене, были встречены холодно. Обозреватель писал:

«Портреты знаменитого Надара мало чем отличаются от «увеличений» наших профессионалов и, во всяком случае, далеки от художественного портрета, как его представляют себе и выражают немецкие и американские авторы»*.

Критик, очевидно, имел в виду художников вроде Дюркоопа, Эрфурта, Стиглица, Стейхена.

Во Франции после Надара заметно выделились своим мастерством Шарль Пюйо и Робер Демаши. Их работам была присуща стилизация и салонность, но сами сюжеты уже отличались разнообразием светописного рисунка.

Снимки первого привлекали умелым использованием освещения. Пюйо — один из тех, кто отказался от специально устроенных павильонов и предпочел обычную комнату.

Демаши превосходно владел введенным им в практику гуммиарабиковым способом. Отличных результатов достигал он и перепечатыванием масляного изображения с желатинизированной бумаги на бесслойную.

Из немецких фотопортретистов выделялись названные выше Рудольф Дюркооп, Гуго Эрфурт, Никола Першайд. По культуре изобразительного ви́дения Дюркоопа сравнивали с Хиллом. Как и прославленный английский фотохудожник, он умел находить острую портретную характеристику (например, портреты профессора А. Митэ, композитора Зигфрида Вагнера, пианиста Ламонда).

Подобно всем мастерам того времени, Дюркооп отдал дань увлечению усложненными способами обработки позитива (в частности, много работал платинотипией).

Несколько позже, перед войной 1914 года, начал выступать Гуго Эрфурт — мастер психологического портрета. Он создал серию снимков известных современников.

---

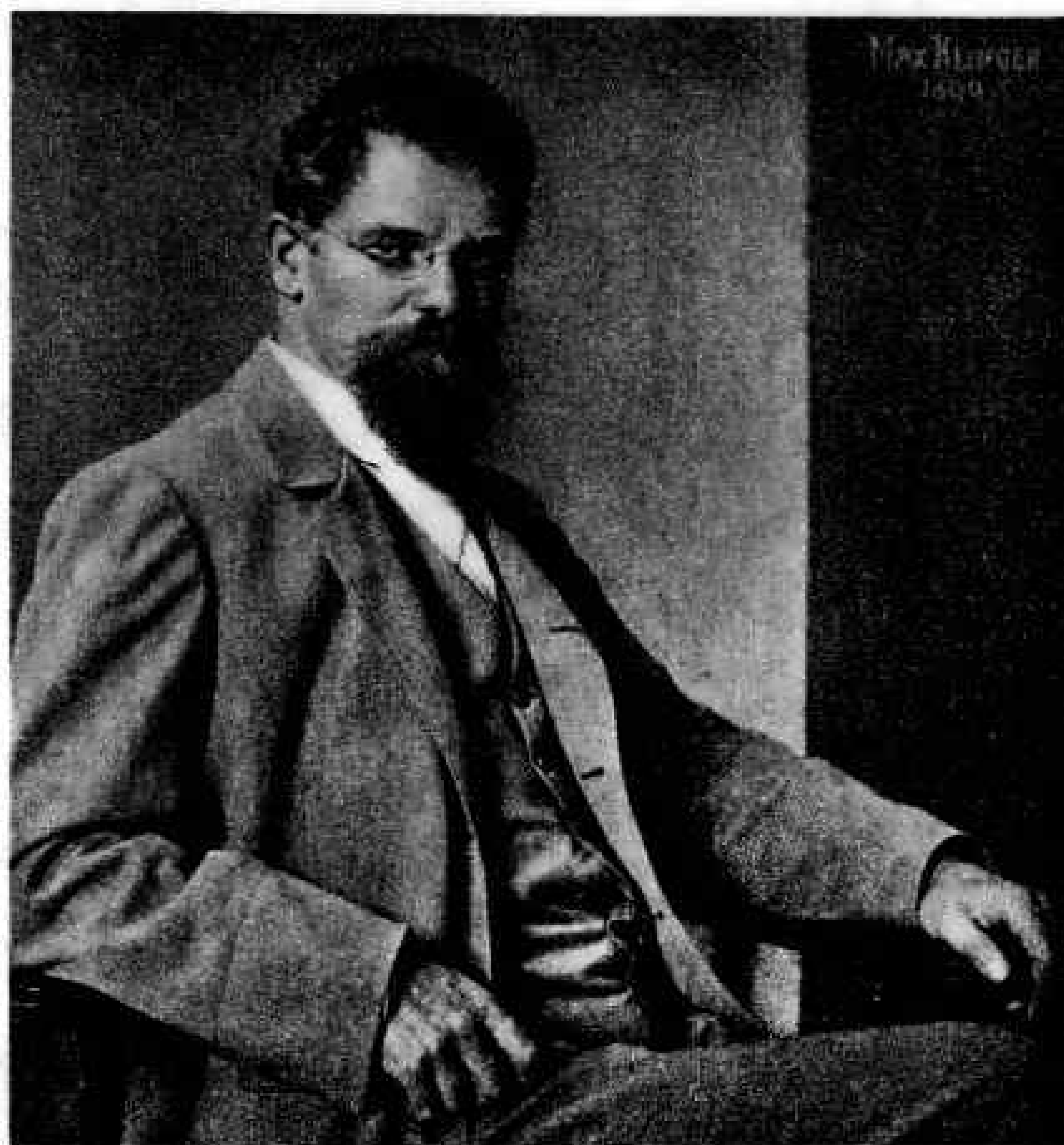
*«Вестник фотографии», 1909, № 8, стр. 192.

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. К а р е л и н. Мальчик с циркулем

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Першайд. Макс Клингер

Выделим из них один — портрет художницы Кете Кольвиц. В нем проявилось основное дарование автора — внимание к внутреннему миру человека, тяготение к жизненной правде. На вас смотрят полные мудрости глаза уже немолодой женщины. Лицо носит следы нелегкой жизни. Полвека неутомимого творческого труда Кольвиц отдала немецкому пролетариату, пройдя с ним сложные перипетии классовой борьбы.

Проникновенный взгляд много пережившей женщины заставляет вспомнить замечательную серию автопортретов самой художницы, которые также отображают образ человека трудной судьбы...

Английскую художественную фотографию описываемого периода представляет школа Альфреда Горслея-Гинтона (1863—1908). Пейзажист-лирик по призванию, он немало сделал и в области фотопортрета. Но особенно велики его заслуги как общественного деятеля. Он объединил всех фотохудожников Европы и Америки своего времени. Горслей-Гинтон был руководителем популярного фотографического журнала «Amateur Photographer», автором многочисленных статей по фотографии и редактором ряда учебных изданий.

Несколько обособленно развивалось творчество заокеанских фотохудожников. Только активная деятельность таких мастеров, как А. Стиглиц, Э. Стейхен, фотопортретистов Гертруды Кэзебир,

FOTOOKO.RU PRESENTS



Р. Д ю р к о о п. Старуха

FOTOOKO.RU PRESENTS

Эйкеймеера, В. Смита, заставила деловых американцев заинтересоваться фотографией и признать ее искусством.

Альфред Стиглиц — один из старейших фотохудожников США. Его первые работы относятся еще к 1883 году. Но по-настоящему как художник он раскрылся в нашем столетии. Стиглиц принадлежал к тем мастерам, которые никогда не отходили от натуры ради оригинальничания, формалистского штукарства.

Как и Горслей-Гинтон, Стиглиц много выступал на литературном поприще, являясь издателем и редактором фотографических журналов. В теории и практике он яростно ополчался против заимствования приемов других искусств. Вопреки господствовавшим тогда предрассудкам мастер снимал сюжеты, считавшиеся «нефотогеничными». Он демонстративно применял самую распространенную аппаратуру, доступную всем любителям.

— Все что я делаю, можно сделать в ванной при помощи простейшего оборудования, — любил повторять Стиглиц. На своей родине он первый обратился к искусственному освещению.

Его соотечественник и единомышленник Эдвард Стейхен — тоже всемирно-известный мастер. Пожалуй, никто не сделал больше Стейхена в области портретной и жанровой съемки. Свой творческий путь он начинал с индивидуального портрета. Упомянем хотя бы его портрет художника Ленбаха, исполненный новым способом печати. Стейхен создал правдивый реалистический образ. Ленбах в своих автопортретах обычно изображал себя добродушным. На снимке же мы видим его другим — сухим и мрачным стариком, глядящим на зрителя исподлобья.

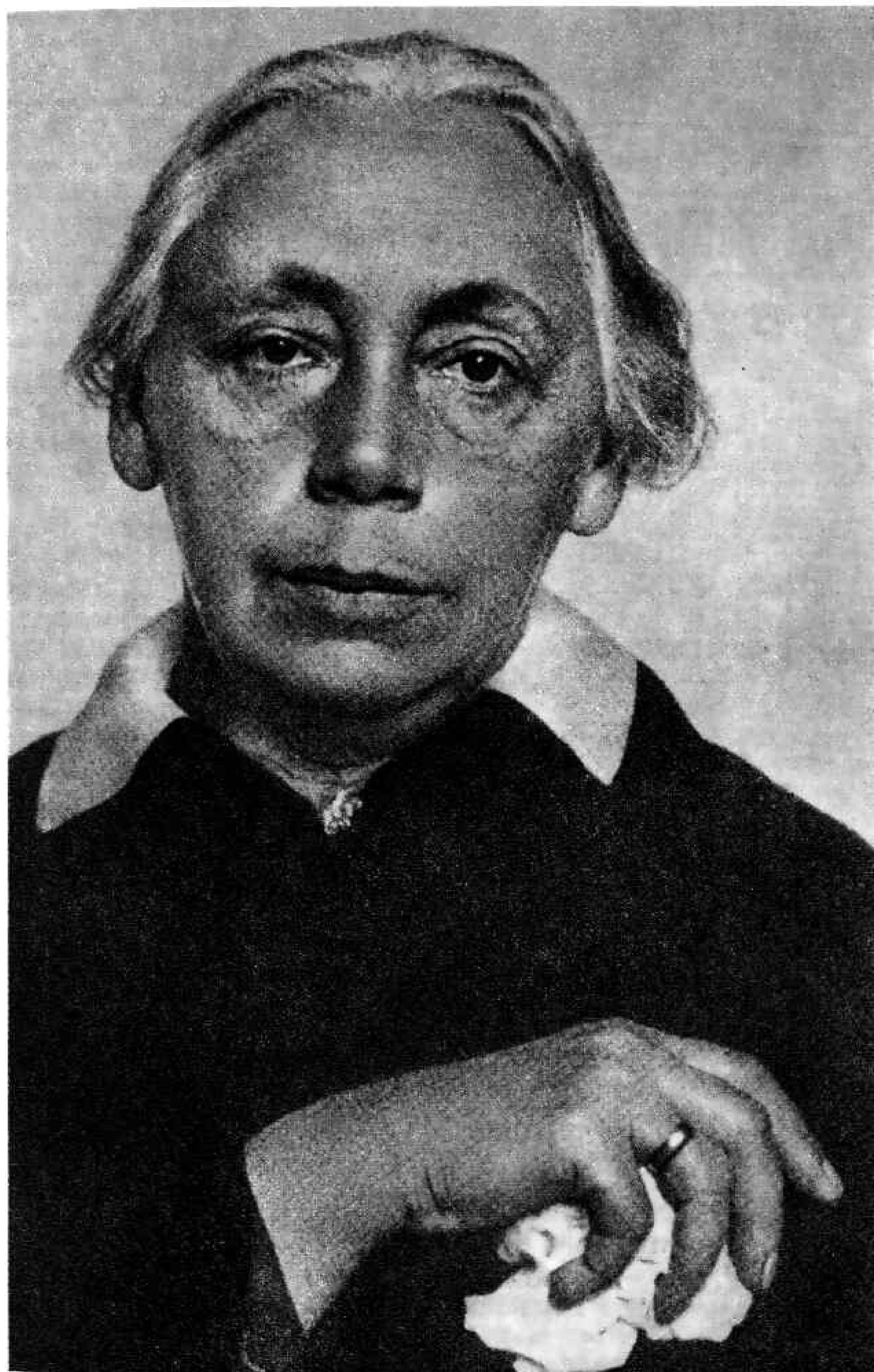
Портретные изображения Стейхена отличаются смелостью и своеобразием композиции. В каждый кадр мастер стремился ввести атрибуты, раскрывающие быт и деятельность персонажей. Уже в самых ранних работах, портретах Огюста Родена и Бернарда Шоу, чувствуется талант жанриста — будущего составителя незабываемой фотоэпопеи «Род человеческий».

Эта грандиозная фотосерия, ставшая самостоятельной выставкой, обошла 37 стран. Ее посетили около 10 миллионов человек.

Как и Надар, Эдвард Стейхен прожил долгую жизнь (1879 — 1973). Друг и сотрудник Альфреда Стиглица по «Союзу фотораскольников», руководитель Нью-Йоркского музея современного искусства, Стейхен много сделал для сплочения прогрессивных фотографов мира и для пропаганды фотографии, как искусства.

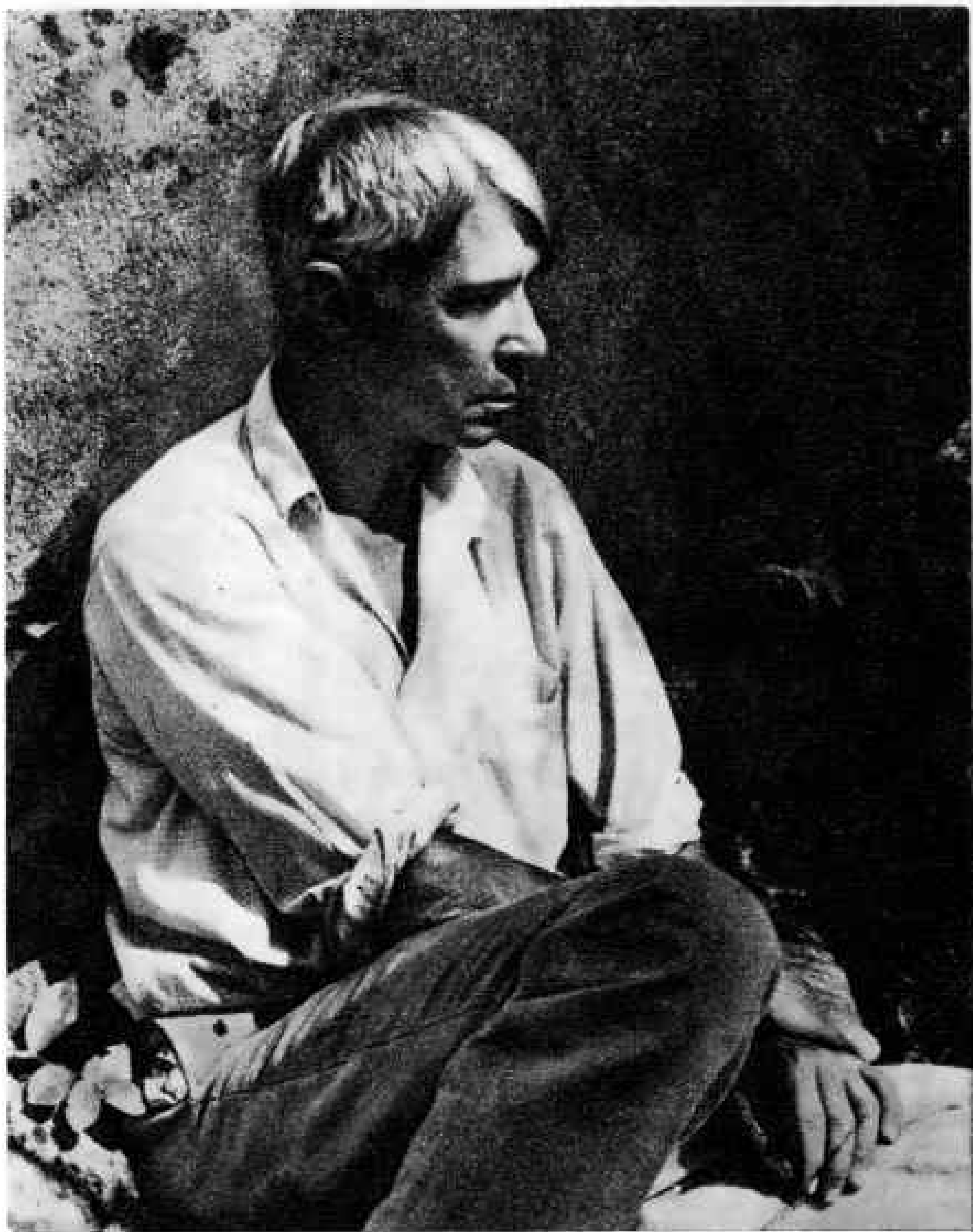
Ведущие русские фотохудожники предреволюционного периода группировались в основном вокруг московского журнала «Вестник фотографии», отражавшего настроения радикального крыла фото-

FOTOOKO.RU PRESENTS



Г. Эрфурт. Кете Кольвиц

FOTOOKO.RU PRESENTS



Э. Стейхен. Отдых (1930)

графической общественности. Организационно мастера входили в Русское фотографическое общество, чьим органом и был журнал.

Активную роль в этом обществе играл Николай Александрович Петров (1876—1940). Всесторонне образованный человек и замечательный фотохудожник, он много сделал для пропаганды русского, а затем и советского фотоискусства. Огромный практический опыт и глубокие знания химии фотопроцессов (им опубликовано свыше сорока трудов на европейских языках) создали ему большой авторитет. Н. А. Петров — учитель многих крупнейших советских фотомастеров старшего поколения (П. Новицкого, И. Бохонова и других).

Как фотомастер, он заслужил известность выразительными пейзажами и портретами. Его работы отличались законченностью, высокой техникой исполнения. В большинстве случаев они выполнены бромомаслом и озобромом. Однако для портрета Николай Александрович Петров нередко пользовался пигментом. Приводимые иллюстрации сделаны именно этой техникой.

FOTOOKO.RU PRESENTS

В тот же период много и плодотворно работал другой замечательный мастер — Сергей Александрович Лобовиков (1870—1941). Не будучи портретистом по преимуществу, он тем не менее всю свою творческую жизнь посвятил изображению людей. Его стихия — жанр, а основная тема — крестьянский быт.

В годы столыпинской реакции особой популярностью пользовались созданные Лобовиковым образы сельской интеллигенции, самоотверженно работавшей среди народа. Таковы, например, его «Учительницы» — самое яркое произведение русской жанровой фотографии тех лет. Снимок изображает сельских учительниц как людей, беззаветно преданных делу просвещения народа (две женщины в снежную метель спешат в школу).

Среди других произведений Лобовикова выделялись: «Вдовья думушка», «Печаль» (старик, сидящий на нарах), «Крестьянин», «Домовница» (девочка у люльки).

Следует отметить, что фотохудожнику при тогдашних условиях постоянно приходилось приноравливаться к скудным фотоматериалам. Многие снимки — простое увеличение на бромистой бумаге*.

Из жанристов предреволюционных лет нельзя не упомянуть также выдающегося мастера Максима Петровича Дмитриева (1858—1948). Как фотограф-профессионал он начал работать еще в восьмидесятых годах (в Нижнем Новгороде). Ему мы обязаны созданием широко распространенных портретных снимков молодого Горького, Шаляпина, Короленко, Менделеева, Веры Комиссаржевской и многих других известных людей Росии. М. П. Дмитриев одинаково успешно работал во всех жанрах. Отличительная черта его творчества — резко выраженная демократическая направленность. Все его сюжеты отражают публицистический подход к теме. Как представитель передовых кругов дореволюционной русской общественности, Дмитриев недаром заслужил у реакционной критики репутацию «красного».

Действительно, он оказывал услуги подпольным организациям и близко стоял к социал-демократам. М. Горький, еще смолоду друживший с фотографом, писал о нем в 1928 году Нижегородскому исполкому:

«...человек этот честно проработал до 72 лет, сильно продвинул вперед технику русской фотографии, обратил на нее внимание Европы и вообще заслуживает всяческого почтения как человек, который в свое время, в 907—8 г г. сделал немало доброго революционному движению».

---

*Напомним, что в царской России не было никакой фотопромышленности. Только накануне первой мировой войны начали возникать небольшие фабрики и кустарные мастерские, изготовлявшие пластинки.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Профессиональная русская фотография нашего столетия знала многих талантливых фотомастеров, стремившихся преодолеть ремесленные приемы съемки. Из них надо назвать в первую очередь Н. И. Свищова-Паола (1874—1964), М. С. Наппельбаума (1869—1958), М. А. Шерлинга (умер в 1958 г.), М. А. Сахарова (1869—1963). Лучшие их работы, сделанные обычно в ателье, остаются и сейчас образцами художественного портрета.

Назовем, к примеру, работу Николая Ивановича Свищова-Паола «Портрет художника В. Н. Мешкова». Прошли годы, а это произведение по-прежнему останавливает наше внимание. Ветеран русской бытовой фотографии создал образ удивительной экспрессии и психологической глубины. А какими средствами? Той же стационарной камерой с пластинками 12×16,5 *см* и при дневном освещении без всякой подсветки.

Стало быть, дело не в малосовершенном оборудовании, на что нередко ссылаются, и не в фотогеничности объекта, благоприятствующей съемке, а исключительно в профессиональной культуре — в развитой способности творческого ви́дения.

Этими качествами обладали упомянутые Шерлинг и Наппельбаум, в предреволюционные годы работавшие в Петрограде. М. А. Шерлинг, окончивший с отличием Мюнхенскую Академию светописи, имел широкую клиентуру в кругах художественной интеллигенции. Он — автор интересных портретов Ф. Шаляпина и В. Мейерхольда. Для творческой манеры мастера характерна тщательная обработка негатива (он допускал соскабливание, вытравления и подкрашивание пластинок).

В схожей технике работал ранний Наппельбаум. Художник увлекался размывкой фона, а на позитиве выделял одну голову. Детали костюма и антураж заменял контурами, нанесенными от руки. Фотография подменялась подобием пастельного рисунка (так сделаны им в 1917 году портреты П. Кропоткина, Г. Плеханова и других). Позже Наппельбаум отказался от экспериментов. И в советские годы создал серию реалистических портретов своих современников (Ленина, Дзержинского, Димитрова, Горького, Уэллса и многих других).

В двадцатых годах в Москве предполагалось установить памятник Карлу Либкнехту. Одним из условий конкурса на памятник было требование: «Дать лицо Либкнехта по одному из последних его портретов, который можно достать в фотографической студии Наппельбаума в «Метрополе»*.

Общественное значение труда профессионалов нельзя недооценивать. Достаточно просмотреть фототеку упомянутого ранее Михаила Алексеевича Сахарова. За семьдесят пять лет творческой

---

*«Вечерние известия» (Москва), 1919, 15 мая.

Н. Петров. Портрет актрисы Е. Д. Воронец-Монтвид. Пигмент (1915)

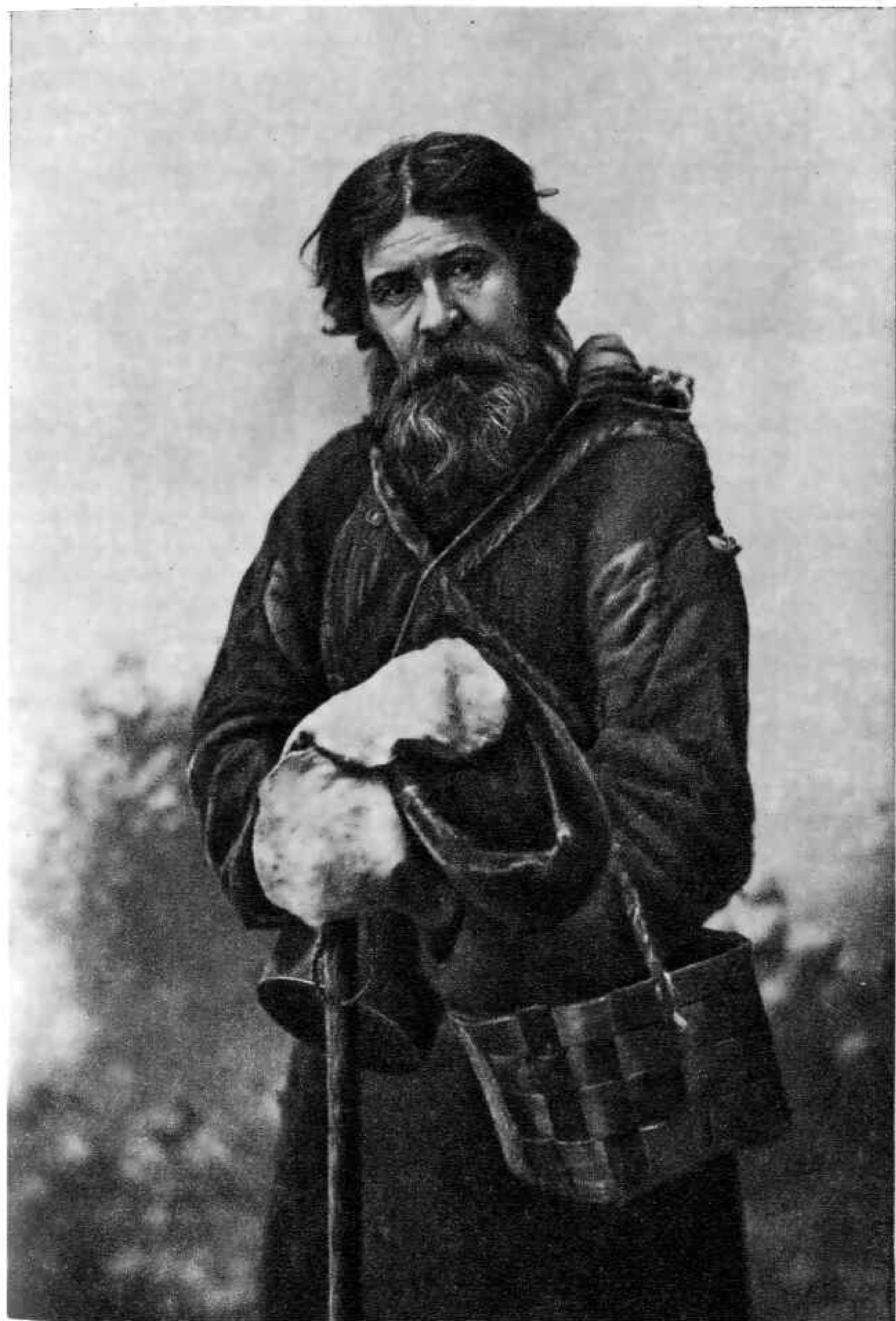
FOTOOKO.RU PRESENTS





С. Л о б о в и к о в. Крестьянин

FOTOOKO.RU PRESENTS



М. Дмитриев. Странник

FOTOOKO.RU PRESENTS

работы он создал уникальную портретную галерею деятелей русского искусства, включающую тысячи снимков выдающихся артистов, художников, композиторов, писателей (портреты Чехова, Горького, Шаляпина, Собинова, Ермоловой, Станиславского, Немировича- Данченко, Репина, Сурикова, Левитана, Поленова, Врубеля, Васнецова, Рахманинова, Ипполитова-Иванова и других).

В 1915 году было создано Всероссийское общество фотографов, объединившее профессиональных мастеров портрета. Позже, в советское время, это общество имело печатный орган — «Фотограф», в котором, между прочим, сотрудничал А. В. Луначарский.

Передовые русские фотохудожники, верные идейным основам реализма, создали яркую, зримую летопись своей эпохи. Теперь она — всеобщее культурное достояние.

Многие страницы этой летописи остаются еще нераскрытыми. История портретной фотографии, ждущая своих исследователей, могла бы поведать много интересного. Что мы знаем, например, о творчестве фотографа Петра Ивановича Шумова, умершего в Лодзи в 1936 году? Имя его забыто. Между тем, живя с 1902 года в Париже, он часто снимал русских революционеров-эмигрантов. Напрашивается вопрос: не сохранилась ли его фототека с портретами большевиков парижской группы? Нашим фотографам старшего поколения была присуща горячая творческая увлеченность и преданность гражданским идеалам своего времени. Их славные традиции теперь достойно продолжают советские фотомастера.

«Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»*. Это напоминание К. Маркса равно относится к самим творцам. Чем больше знает художник, тем глубже и свободнее его творчество.

ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СНИМКА

В каждом самостоятельном виде искусства есть какая-то преобладающая совокупность выразительных приемов. Эта сложившаяся общность художественной системы позволяет говорить нам о стиле произведений данного искусства.

Общие отличительные признаки стиля наблюдаются и в фотографии. По ним можно судить о применявшихся формальных средствах, об индивидуальной творческой манере каждого художника.

Фотография развивалась во взаимосвязи с другими видами пространственных искусств. Светописное изображение также знает

*«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, 1957, стр 171.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Петров. Портрет в круге. Пигмент (1915)

свои исторические этапы развития, свои школы, свою эволюцию стиля. В самой изобразительной трактовке объекта находили отражение общественные интересы.

...После падения Парижской коммуны все заметнее обозначался отход фотоискусства от реалистического метода изображения. Тон этому задавала живопись. Преобладавший в ней академический классицизм сменялся импрессионизмом.

Нельзя, конечно, проводить полную аналогию в становлении стилей двух разных искусств, но основные тенденции их развития во многом совпадают. Главным потребителем фотографической

FOTOOKO.RU PRESENTS

продукции была городская буржуазия. К ее требованиям и вкусам стремились приспосабливаться профессиональные фотопортретисты.

Сохранить клиента — значит потрафить ему. А его вкусу импонирует респектабельность, внешнее благородство облика. Зависимость фотографа от заказчика из буржуазных кругов привела к тому, что эстетические традиции художников-классиков превратились в традиционизм. Верность правде подменялась натуралистическим правдоподобием, а новаторство — эклектизмом и стилизаторством.

Художественная фотография, как и живопись, пережила декаданс, выражавшийся в разрушении формы, вычурности светописного рисунка, аллегоризации сюжета. Она также имела своих Штуков и Бёклинов.

В буржуазных салонах на рубеже двух веков большим успехом пользовались символические фотокомпозиции австрийца Пихие и американки Анны Бригман. В их работах, благодаря увлечению ритмом линий и световыми эффектами, человек как объект изображения представал бездушной величиной, приравненной к пейзажу и натюрморту.

Еще более явственный след оставил в фотоискусстве импрессионизм (как известно, он оказал воздействие даже на некоторых передвижников). Само слово «светопись» будто бы обязывало к поискам эффектов освещения, к передаче собственных впечатлений о форме предметов натуры.

В 1912 году популярный художественный журнал «Солнце России» опубликовал специальную статью «Фотоимпрессионизм», иллюстрировав ее работами мюнхенских фотографов.

Фотоимпрессионизм проявлял себя уходом от четкости реальных форм ради светового пятна, расплывчатого силуэта и бликов. Тающие контуры, прозрачная дымка полутонов, раздробленность композиции, все это демонстрировало пренебрежение материальной предметностью мира, что становилось несовместимым с принципами подлинно реалистического искусства.

Некоторые критики в пылу поверхностных сравнений различали также фотоэкспрессионизм, заключавшийся, по их мнению, в преобладании резкоконтрастного, «рембрандтовского», света. Экспрессионистами почему-то называли тех, кто устранял фон и ограничивался съемкой отдельной детали объекта (если это лицо человека, то — какой-то его части).

На деле же так выражало себя просто эпигонство эстетствующих формалистов. Таких художников объединяло одно: отказ от идейно-образного познания действительности, субъективистское понимание своей творческой цели...

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Свищов-Паола. Блондинка. Бромойль с переносом

FOTOOKO.RU PRESENTS

Фотографов постоянно упрекали за натуралистичность, за излишний документализм и сухость изображения. И вот нашлось основание последовать моде — решительно отказаться от детализации и резкости оптического рисунка. Так возымела действие другая крайность.

В 1893—1895 годах австрийский фотохудожник профессор Ганс Ватчек ввел в употребление простую некоррегированную линзу-монокль. В среде профессионалов стали считать, что мягкорисующая оптика «дала средство освободиться от назойливой антихудожественной протокольности фотографических произведений и перейти к более индивидуальной передаче изображений — к импрессионизму»*. Здесь констатируется факт сознательной имитации фотографией формальных признаков другого искусства.

Увлечение расплывчатым, бесконтурным рисунком с непременной игрой световых пятен доходило до того, что некоторые фотохудожники даже отказывались от применения обычных тогда фотобумаг (альбуминной, аристотипной, целлоидиновой) и предпочитали им материал, фактура которого придавала снимкам сходство с масляной живописью.

К тому же времени широко распространяются различные усложненные способы позитивной печати. В этом выражалось стремление освободиться от казавшейся технической ограниченности негатива. Полагали, что только в обработке отпечатка проявляется творческая свобода фотохудожника.

...В конце девяностых годов на европейских фотовыставках появились фотографии, сопровождаемые вместо подписи эмблематическим значком трилистника. Это были произведения трех австрийских мастеров: Ганса Ватчека, Гуго Гегенберга и Генриха Кюна — создателей творческого объединения под названием «Трилистник».

Каждый «лепесток» трилистника имел самостоятельное авторское лицо; общим для них было применение новой тогда техники печатания — гуммиарабикового способа, разработанного еще в 1855 году французом Пуатвеном.

В 1903 году, после смерти Ватчека, австрийский «Трилистник» распался. Но принципиальные установки содружества оказали заметное влияние на творчество многих ведущих фотомастеров того времени. Не избежали его и русские фотохудожники.

Фотографы пользовались самыми разнообразными приемами обработки позитива. Отдельные способы позволяли существенно изменять характер изображения. Современному фотолюбителю мало что скажут такие позитивные процессы, как пигмент, платино-

---

* А. Донде. Статья «Фотография» в «Энциклопедическом словаре Граната» т. 44, стр. 380.

FOTOOKO.RU PRESENTS

типия, цианотипия, аргентотипия, применявшиеся в практике мастеров художественного фотографирования. К ним обращались, чтобы не только обобщить рисунок, но и произвольно распределить светотональные пятна.

В первое десятилетие века особенно увлекались экспериментами в этой области. Один только бромомасляный способ (бромойль) имел много вариантов переноса изображения. Известные тогда мастера фотопортрета: немец Дюркооп, француз Демаши — широко применяли, например, олеографию. Названный способ заключался в оттискивании масляного изображения при помощи пресса на бесслойную подложку. Полученные отпечатки точно имитировали модную в те годы гелиогравюру. Они вызывали восхищение не столько содержанием изображения, сколько техникой подделки. ...Фотоснимок ценен прежде всего своей конкретизацией, документальностью. Он не нуждается ни в подмене органичных ему приемов, ни в домысливании реального образа. Подобное своеволие лишает фотопроизведение главного — жизненной правды.

Обращение к усложненным способам печатания ради подражания технике живописи и графики привело фотографию к утрате собственного языка. Это очень хорошо заметно на работах, выполнявшихся гуммиарабиком. Гуммиарабиковый процесс считали «наиболее подчинившимся воле работающего и дающим широкий простор проявлению индивидуальности автора».

Но в чем же именно усматривали «простор»? В том, что «здесь изображение образуется не из равномерно распределенных частиц металла (серебра, платины), а из такой же самой краски, какою пользуются и живописцы для создания своих произведений, притом распределяемой по поверхности бумаги не бездушной химической реакцией, а рукой живого человека»*.

Как видим, «рукотворные» манипуляции над отпечатком, направленные на откровенное подражание живописцам, возводились даже в достоинство.

Не удивительно, что в результате пренебрежения собственными средствами фотографии зрители порой принимали снимки за офорты или акварельные этюды.

В России большинство сторонников «фотоживописи» входило в творческую группу «Молодое искусство». Ее идейным рупором был журнал «Вестник фотографии» — орган Русского фотографического общества. Типичным представителем этой группы был профессиональный фотограф Анатолий Иванович Трапани.

Творчество Трапани отражает все слабые стороны того стилевого направления фотоискусства, о котором идет речь. Изобретатель так называемого лучистого гумми—одного из вариантов гум-

---

* «Вестник фотографии», 1914, № 3.

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Т р а п а н и. Головка. Лучистый гумми

FOTOOKO.RU PRESENTS

миарабикового способа, —Трапани наносил краску широкими, хаотическими мазками и тем добивался иллюзии фактуры масляной и акварельной живописи.

В такой манере выполнена им приводимая нами «Головка». В 1913 году на конкурсе Русского фотографического общества за эту работу Трапани получил золотую медаль. Сегодня она — только напоминание об одном из этапов развития фотопортретного искусства...

Прогресс фототехники способствовал расширению изобразительных возможностей светописи, а с этим и ее популяризации. Совершенствование формальных приемов все прочнее утверждало репутацию фотографии как искусства.

С появлением творческих союзов европейские фотохудожники все чаще обменивались опытом, периодически устраивая международные выставки. Несколько таких выставок состоялось в России, в частности в Киеве в 1909 году.

Первая мировая война на время разобщила международную фотографическую общественность. Возрождение творческих связей началось лишь в двадцатых годах.

Экономическая инфляция, бушевавшая в странах — участниках войны, революционизировала мелкую буржуазию. Из ее рядов вышли художники, вставшие в ряды активных попутчиков пролетариата. Такими стали в Бельгии — Ф. Мазерель, в Германии — Г. Гросс, Кете Кольвиц, Джон Хартфильд.

Г. Гросс — автор замечательной серии портретных рисунков, обличавших послевоенную буржуазию. В содружестве с ним Джон Хартфильд делал иллюстрации, в которых сочетались графика и фотография. Так зародилась новая форма изображения — фотомонтаж.

Джон Хартфильд (1891—1968) — первый художник, обратившийся к фотомонтажу как средству изобразительной пропаганды. Его работы для современных мастеров фотопортрета интересны тем, что в них большое место уделяется образу человека. Вместе с тем внешний облик человека художник использовал для решения остропублицистической темы.

Вот, скажем, изображен буржуазный спортсмен, жизненная цель которого свелась исключительно к наращиванию мышц. Если у такого молодца отсутствует интеллект, то зачем ему, собственно, голова? — словно спрашивает мастер. И отвечает тем, что вместо головы приделывает ему на плечи футбольный мяч. Идея сюжета обнажена до предела.

Широко применяя излюбленный прием образной метафоры, Хартфильд постоянно апеллирует к догадке зрителя. Он показывает ему, например, туловище, на которое посажен большой нуль. Так в зрительную метафору обращается словесная: «не человек, а нуль».

FOTOOKO.RU PRESENTS





Дж. Хартфильд. Обложка книги. Фотомонтаж

Был случай, когда находчивый художник-публицист вообще отказался от изображения человеческого лица. Вырезав его на снимке, он оставил там ничем не заполненное отверстие (обложка книги Эмиля Людвига «Деньги пишут»). При этом Хартфильд не забыл вырезать и морду рядом находящейся собаки. Такое сопоставление заостряло политическую направленность фотомонтажной композиции.

На формирование стиля фотоискусства двадцатых годов большое влияние оказали фотомастера из немецкой художественной школы «Баухауз Дессау». Фотографическое отделение этой школы являлось центром творческих исканий нового слова в светописи.

Идеологи «Баухауза» проповедовали то же, что и наш ЛЕФ («Левый фронт»),— отказ от станковых картин и замену их художественно оформленными бытовыми вещами. Творческая практика немецких художников была противоречивой. Работая в период острейшего кризиса послеверсальской Германии, они своими произведениями отражали деградацию всего искусства Запада.

Руководил фотографическим отделением «Баухауз Дессау» известный венгерский художник Ласло Мохоли-Надь (Моголи-Наги) (1895—1946). Он понимал фотографию как искусство, независимое от личного воздействия исполнителя. Основной тезис его декларации гласил:

FOTOOKO.RU PRESENTS

Л. Мохоли-Надь. Женская фигура. Негатив (1926)



«Механически точные приемы фотографии и кино являются несравнимо более совершенными и выразительными способами для изображения, чем ручные приемы до сих пор известной изобразительной живописи»*.

Переоценив фототехнику, Л. Мохоли-Надь совершенно пренебрег значением художественного образа — этой основы всякого искусства. За фотографом он оставлял лишь право на композиционное построение кадра. (Отзвуки этих взглядов впоследствии нашли некритическое отражение в работах некоторых советских фотомастеров, примыкавших к группе «Октябрь».)

В практическом претворении своих установок Л. Мохоли-Надь дошел до абсурда — до фотографирования без камеры. Его «фотограммы» в виде отпечатков контуров предмета на бромосеребряной бумаге — пример полного разрыва формы и содержания.

---

*Л. Моголи-Наги, Живопись или фотография. Перевод с немецкого, М., акц. изд. о-во «Огонек», 1929, стр. 15.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Беспредметность и деформация реальных форм, конечно, не могут обогатить наших представлений о натуре. И к художественному фотографированию это не имеет никакого отношения.

Вполне понятно, что в подобной идейно-эстетической атмосфере искусство реалистического фотопортрета описываемого периода переживало деградацию. Его художники теряли мастерство, накопленное выдающимися предшественниками. Объект изображения все чаще рассматривался как повод блеснуть изощренным применением технических новшеств. Задачу портретной съемки видели лишь в необычном размещении фигуры, в экстравагантной позе. Психологическая, профессиональная и тем более социальная характеристики человека исключались.

Фотохудожники, работавшие «для себя», в своем ограничении камерными сюжетами приходили к пассивной созерцательности. Стремление видеть во всем лишь внешне привлекательную форму породило удобную теорию фотогении. Ее сторонники утверждали, что не всякое человеческое лицо поддается выразительной съемке и потому-де всегда следует придерживаться отбора.

«Фотогенисты» ценили не сам объект, а вызываемые им съемочные эффекты. Это неизбежно вело к поглощению содержания формой. Из поля зрения буржуазных фотографов совершенно выпадали темы труда, борьбы. Им предпочитали темы иррационального, мистического. Слишком «прозаические» детали действительности усердно скрывались за флером неясности, недоговоренности.

Что же говорить о бытовой фотографии с ее неизменной установкой «подольстить» модели? В угоду заказчику она застыла на прежних канонических приемах съемки. Об уровне понимания тогда задач художественного портретирования можно судить хотя бы по «совету», преподанному одним американским фотоальманахом 1936 года:

«...запрокинутая назад голова, глаза вверх придают лицу ангельское, мечтательное или идеалистическое выражение; опущенные голова и глаза — задумчивое, размышляющее, печальное или удрученное выражение; опущенные голова и подбородок, глаза вверх — выражение застенчивости, скрытности или кокетства...» и т. д. и т. п.

За исключением отдельных ведущих фотомастеров, следовавших лучшим традициям художников-реалистов, западное искусство фотопортрета в целом испытывало творческий застой. К сожалению, он наблюдался и в середине века...

Говоря о стилевой эволюции портретного изображения, нельзя не упомянуть о фоторепортаже как приеме съемки. Уже в начале столетия он начал оказывать заметное влияние на развитие фотоискусства.

FOTOOKO.RU PRESENTS

США — первая страна, применившая и широко использовавшая фоторепортаж в периодической печати. Надо ли напоминать, какие требования предъявляются фотокорреспонденту, обслуживающему капиталистическую прессу? Он обязан поставлять сюжеты, рассчитанные не столько на точную информацию, сколько на сенсацию. Это определяет и художественное качество снимков (вернее, отсутствие такового).

Репортажную портретную съемку в США, как правило, осуществляют одновременно несколько фоторепортеров и кинооператоров. Система монополизации и здесь проявляет себя. Всей операцией обычно руководит шеф — представитель корпорации. Его указания неукоснительно выполняют снимающие и снимаемые.

Известный советский фотомастер Я. Халип рассказывал, как наш выдающийся летчик Валерий Чкалов, перелетевший океан, подвергся грубой атаке американских фоторепортеров. Одному из них, особенно назойливому, он отказался позировать, и тот не преминул снять его незаметно. Но как! «Страшно было смотреть, лицо было искажено до неузнаваемости»*, — вспоминал Валерий Павлович, ставший жертвой «фотографической мести».

Оперативность американских фоторепортеров насквозь пронизана духом делячества и стандарта. «Снимите шляпу», «улыбайтесь!», «повернитесь направо», «пожмите руку» — вот неизменный перечень приказов портретируемому. И он должен покорно им подчиняться.

Реклама — двигатель торговли. Для бесперебойной работы этого «двигателя» мобилизуются самые последние достижения фотохимии и полиграфической техники. Бесчисленные проспекты, прейскуранты, альбомы, журналы пестрят женскими личиками, обращающими к покупателю свои белозубые улыбки.

Рекламные снимки, конечно, ничего общего не имеют с художественным фотопортретом, хотя их основу всегда составляет изображение человеческого лица и фигуры. Форма их исполнения, как правило, рассчитана на броскость: насыщенный свет, контрастно отделяющий объект от фона, подчеркнутая фактура деталей, условная тональная моделировка лица. Все средства призваны показать его миловидным, обаятельным и, по возможности, сексуальным.

Оскудение духовной жизни капиталистического общества наглядно проявляет себя и в «чистом» фотоискусстве. Для зарубежных профессионалов характерно сочетание совершенной фототехники и консервативных правил съемки. Напрасно искать в таких работах каких-либо творческих откровений и тем более глубины трактовки портретного образа. В равной мере, за малым исключением, это относится и к творчеству ведущих фотохудожников.

---

*Я. Халип, Фоторепортерские встречи. — «Советское фото», 1939, № 2.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Ретроспективный обзор произведений зарубежных мастеров фотопортрета убеждает в малоотрадном явлении — утверждении примата механических процессов над творческими. По-прежнему проявляется тяготение к световым эффектам и необычному оптическому рисунку. Изменились только сюжеты (в частности, жанровые) и способы проявления снимков. Особенно показательно в этом отношении фотоискусство той же Америки.

Его теоретические истоки исходят из платформы так называемой группы «Ф:64», активно проявлявшей себя в тридцатых годах.

Само название объединения подчеркивает стремление к съемке с «закрученной диафрагмой». Как и в школе «Баухауз», здесь имело место преклонение перед чистым фотографическим процессом. При выборе сюжета сам объектив должен подсказывать перспективу наблюдения.

Идеолог этой группы — Эдвард Уэстон (1886—1958) — заявлял, что «снимок должен быть предельно резким, с совершенно четкими контурами всех предметов, от самых близких до самых дальних. Он должен иметь гладкую, блестящую поверхность, способную выявить все то изумительное богатство фактуры и деталей, которое возможно только на снимке. Градация тонов должна быть чистой, без малейшей вуалированности».

Ратуя за приоритет голой техники, Уэстон умозаключал: «Механическая камера и неподкупный глаз — объектив, ограничивая личную фантазию художника, ведут его по пути объективного отражения внешнего мира»*.

Объективного ли?

Нет необходимости доказывать явную порочность этих рассуждений, агитирующих, в сущности, за пассивное подчинение человека технологии. Нетрудно представить себе фотопортрет, сделанный ярым поборником декларированной концепции.

Ограничивая свою фантазию ради мнимой объективизации, то есть, проще говоря, освобождая себя от стремления к образному ви́дению, такой фотохудожник неминуемо обращается в бескрылого документатора. Ведь образное мышление предполагает умение видеть в натуре ее сущность, ее ведущие закономерности, а это чуждо натуралисту...

Реалистический художественный снимок — произведение творческого отбора и обобщения. Поэтому сколь ни велика в фотографии зависимость автора от технических средств изображения, он только тогда истинный мастер, когда властвует над ними. Зритель остается равнодушным к произведениям, образы которых не согреты вниманием и любовью к человеку...

---

*Джон П. Эдуардс, Группа «Ф:64». — «Советское фото», 1936, № 10.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Мы коснулись лишь отдельных моментов, влиявших на эволюцию форм художественного портрета. Разумеется, не одна технология предопределяла его особенности. Как вся фотография в целом, искусство фотопортрета развивалось не изолированно, а в преемственности формальных признаков других искусств и в неразрывной связи с общественной жизнью эпохи, с ее культурой. Изучая основную тенденцию его развития, нельзя, конечно, игнорировать и эти исторические условия.

Изобразительный язык фотоискусства формировался, испытывая на себе постоянное воздействие фототехники. Это сказалось и на развитии жанра портрета. О достоинствах фотографического снимка долго судили по технической сложности его исполнения. Причем оценки периодически менялись: то восхваляли анастигмат, то превозносили монокль, то возводили в примат позитивный процесс. От откровенной подделки под живописный мазок до увлечения чистым техницизмом — таков исторический диапазон эволюции стиля фотографического изображения.

Это равно относится и к работам первых советских фотомастеров. Вот почему при анализе их художественных фотопортретов иногда приходится говорить об условности освещения, статичности композиции, преобладании общих планов.

Не надо быть особым знатоком фотографии, чтобы заметить несходство авторских почерков, скажем, М. С. Наппельбаума, Н. И. Свищова-Паола, Е. Я. Элленгорна, А. П. Штеренберга, С. К. Иванова-Аллилуева, А. М. Родченко, Б. Д. Фабисовича, В. А. Малышева.

Мы намеренно выбрали самых разных по творческим установкам мастеров. А они — только малая часть многочисленного отряда советских фотохудожников, работавших и работающих в жанре портрета.

В нашу задачу не входит разбор их произведений (это — тема отдельной книги). Коснемся лишь вопроса развития нашей портретной фотографии в свете общих задач советского фотоискусства.

Фотографы XIX столетия не могли тогдашними средствами фототехники раскрыть образ человека во всей его глубине. К тому же многим из них в этом препятствовали эстетические взгляды, отражавшие классовые противоречия общественной жизни.

Создать подлинно художественный образ — значит дать правдивую социальную и психологическую характеристику личности. Это под силу лишь художнику передового мировоззрения — тому, кто понимает задачи фотоискусства с позиций коммунистической партийности.

FOTOOKO.RU PRESENTS

В распоряжении современного фотохудожника самая совершенная техника. Отличная оптика, скоростная съемка, сверхчувствительные материалы — все это способствует стремлению не только документировать зримую повседневность, но и образно обобщать ее примечательные явления.

В первые советские годы наши крупнейшие фотографы выступали главным образом как летописцы исторических событий. Старый фоторепортер Виктор Булла вспоминал о своей работе в дни Октября:

«Я бежал со своей зеркалкой туда, где раздавалась ружейная стрельба, где трещали пулеметы, прерывавшиеся звуками революционных песен, пробирался вдоль опустевших под гулом стрельбы улиц, прижимаясь к стенам домов, прячась за выступами колонн или в нишах наглухо закрытых ворот, и проникал к самым баррикадам на бывшей Морской улице, возле здания цирка и у Смольного»*.

Отгремела гражданская война. Преодолена хозяйственная разруха. Экономическая реконструкция страны повлекла за собой подъем культурной жизни. Культурная революция, укреплявшая социалистические отношения между людьми, расширяла их духовные интересы. Народ потребовал от искусства произведений, вдохновенно воспевающих созидательный труд, прославляющих величие дел советского человека.

С переходом к мирному социалистическому строительству быстро возрождается и портретная фотография. Фотохудожники снова объединяются в творческие союзы.

25 января 1919 года «Известия» опубликовали распоряжение наркома просвещения А. В. Луначарского о льготах профессиональным фотографам-портретистам, работающим без применения наемной силы и имеющим не более двух учеников. По этому распоряжению портретные фотоателье приравнивались к мастерским художников, а их владельцы освобождались от личной трудовой повинности.

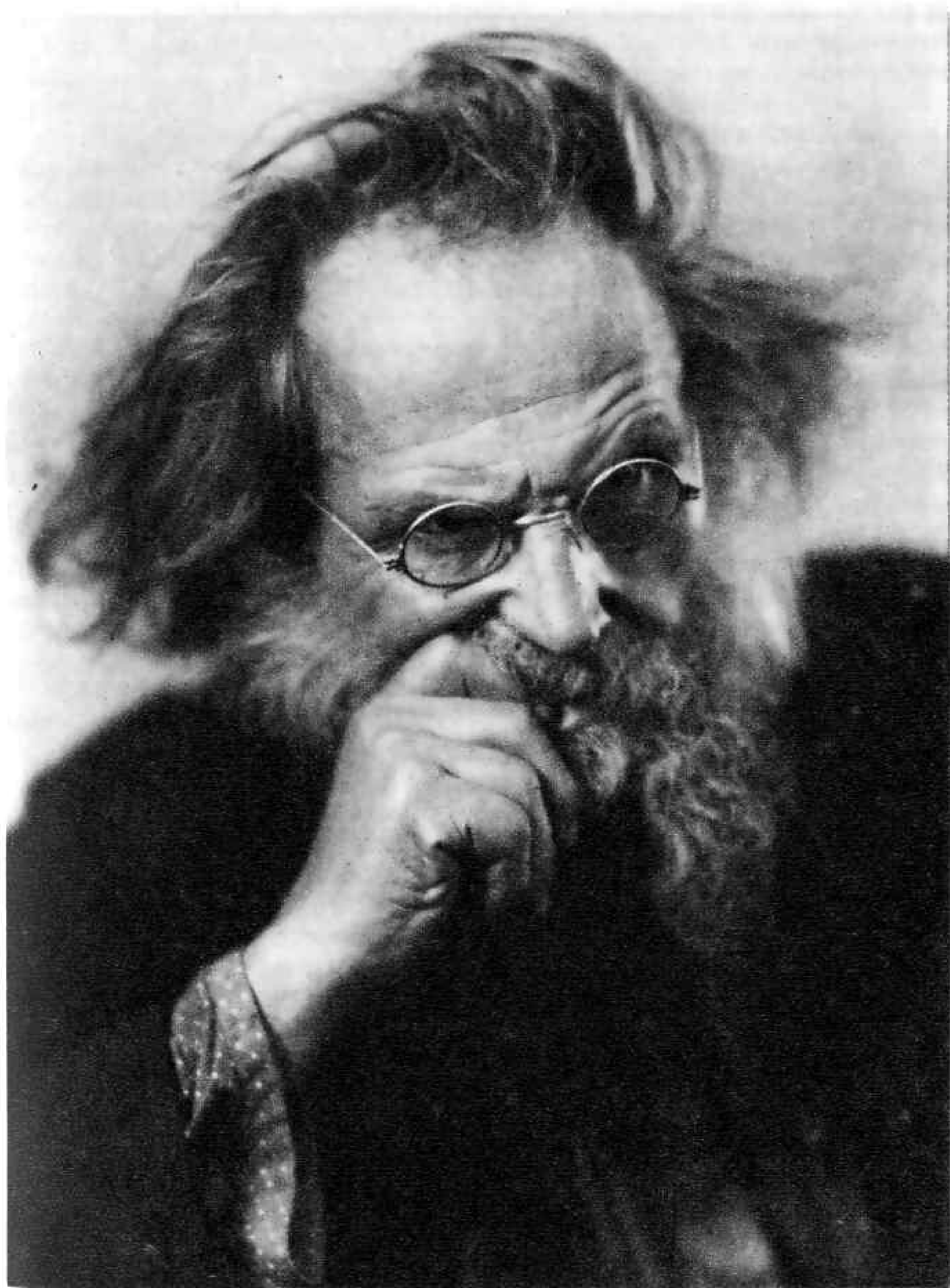
Фотохудожников старшего поколения объединяло тогда в основном Русское фотографическое общество. В 1922 году, после пятилетнего перерыва, это общество совместно с Государственной Академией художественных наук (ГАХН) устроило в Москве одну из первых советских фотовыставок. На ней экспонировались работы Ю. Еремина, П. Клепикова, Н. Свищева-Паола, А. Гринберга, С. Саврасова и других известных мастеров.

В двадцатых годах активную творческую деятельность начало проявлять и «Ленинградское общество деятелей художественной и

---

*В. Булла, Из воспоминаний старого фоторепортера.— «Советское фото», 1937, № 11, стр. 11.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Свищов-Паола. Художник В. Н. Мешков

FOTOOKO.RU PRESENTS

технической фотографии», насчитывавшее в 1924 году более восьмидесяти человек. Среди них были известные мастера — летописцы революционных событий Октября — П. С. Жуков, братья В. и К. Булла, Я. В. Штейнберг. Почетным членом общества был профессор В. И. Срезневский.

Первая зарубежная выставка достижений советского фотоискусства состоялась в 1931 году в Лондоне. На ней демонстрировались работы трех наших фоторепортеров — А. Шайхета, С. Фридлянда, Е. Микулиной.

В тот же период было организовано и несколько других фотовыставок. Экспонируемые портретные снимки уже не походили на объективистские дагерротипы времен Надара. И все же комитет Первой всесоюзной выставки фотоискусства (1937) справедливо указывал: «Создание подлинно художественного портрета нового советского гражданина — рабочего, колхозника, стахановца, героя и знатного человека страны — является задачей, нами еще далеко не решенной».

Действительно, в фотопортретах предвоенных лет образ массы превалировал над индивидуальным персонажем. Живой человек изображался лишь как аккумулятор общественных событий. Даже студийные снимки — работы более подготовленные — не отличались глубокой характеристикой.

В годы первых пятилеток тема реконструкции страны и ударного труда законно занимала преобладающее место. Она получила воплощение в образе молодого, пришедшего из деревни энергичного, сильного парня. Портретная галерея строителей — активных участников соревнования ударных бригад — осталась в фотоискусстве ярким документом времени.

Социальный фотопортрет по своей форме все же не избежал плакатности. Объясняется это тем, что фотомастера удовлетворялись более «типажностью» объекта, нежели его внутренним содержанием.

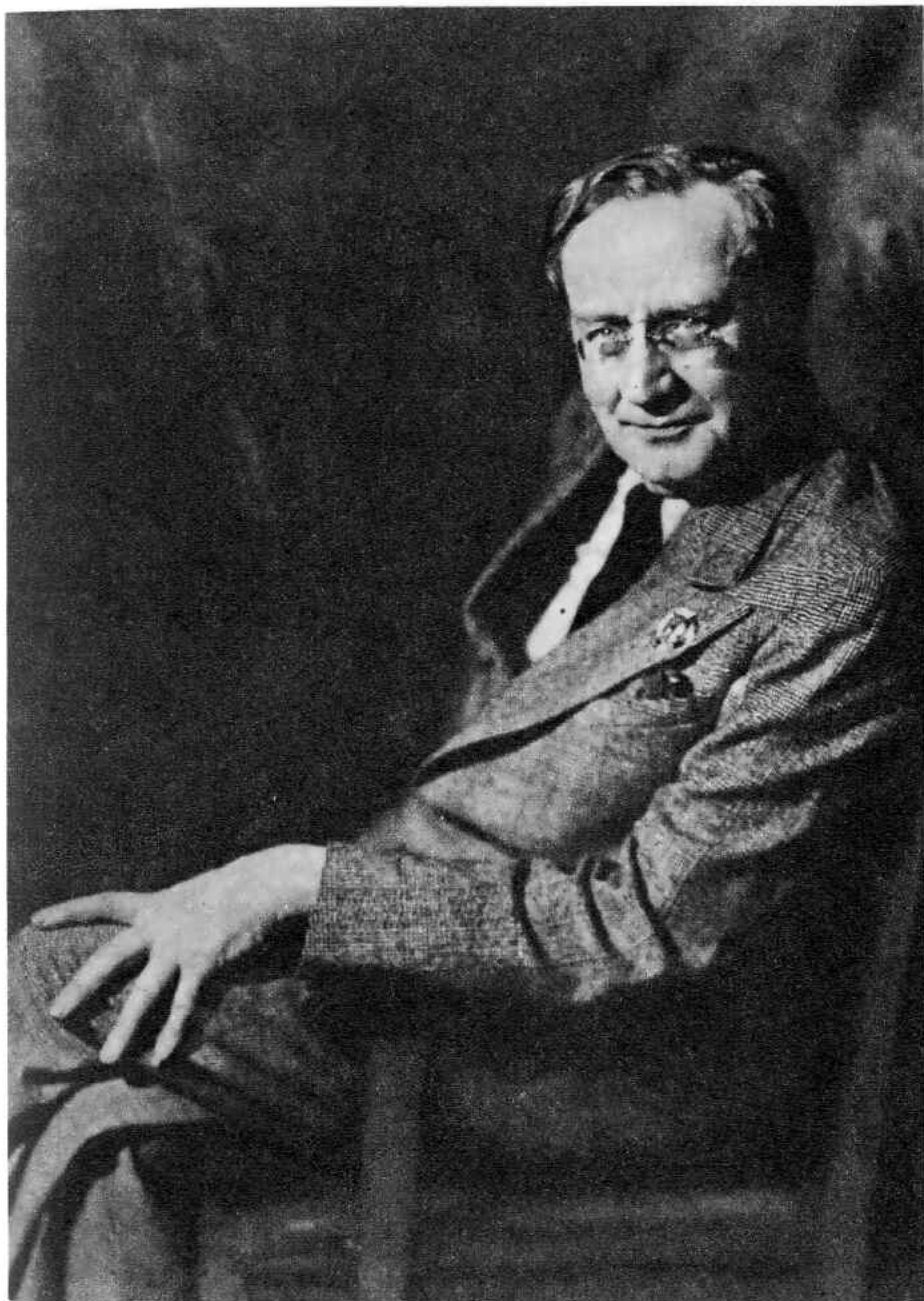
Тут сказалось пагубное влияние модной тогда теории «фотогеничности», за которую ратовали некоторые искусствоведы. Оглядка на нее неизбежно приводила к условности и схематичности портретного образа.

Эта тенденция была выражена в статье о фотопортрете, утверждавшей: «Нам нужен «героический» фотопортрет, портрет не «просто»... равнодушно и добросовестно передающий индивидуальные особенности лица данного ударника, а портрет, так сказать, агитационный, способный заражать зрителя радостью жизни и волей к труду, к борьбе и победе»*.

---

*М. Дашевский, О стиле советского фотопортрета.— «Советское фото», 1935, № 4, стр. 5.

FOTOOKO.RU PRESENTS



М. Наппельбаум. В. И. Качалов (1938)

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Ш а й х е т. Бригадир молодежной бригады

FOTOOKO.RU PRESENTS

Другая распространенная ошибка фотохудожников тех лет — отвлеченная этюдность или, напротив, неоправданная стилизация под классическую живопись. Разве допустимо изображать прославленную зачинательницу стахановского движения Дусю Виноградову в стиле репрезентативного английского портрета XVIII века, как это сделал фотограф Я. Рейзман в 1936 году.

Метод социалистического реализма, утвердившийся как основной закон нашего искусства, ставил перед советскими фотохудожниками более серьезные творческие задачи. Разумеется, что новые черты советского человека требовали и новой его трактовки.

...В конце двадцатых годов обратило на себя внимание творчество талантливого фотохудожника А. М. Родченко (1891—1956). Оригинальный и смелый мастер был одним из первых советских фотографов, взявшихся за «лейку». Малоформатная пленочная камера по-своему обогащала приемы портретной съемки. И парадокс заключался в том, что недавний станковист-«беспредметник» лучше старых профессионалов понял истинную природу фотографии — свойственную ей конкретизацию, динамичность, многоплановость. Отсюда же и неизбежные «издержки производства» — увлечение фактурностью, линейностью, необычными ракурсами (например, портрет Н. Н. Асеева в шезлонге). «Родченковские ракурсы» в свое время были одиозным понятием и служили темой оживленных дискуссий среди профессионалов.

Б. Игнатович. Молодость



FOTOOKO.RU PRESENTS

Художник острого ви́дения, Родченко воспитал плеяду замечательных мастеров фоторепортажа. Незаурядный талант новатора покорял даже тех, кто, говоря словами М. Наппельбаума, «привык десятилетиями смотреть на расположенное перед аппаратом человеческое лицо».

Как портретист А. Родченко известен серией выразительных снимков советской художественной интеллигенции (портреты В. Маяковского, Н. Асеева, С. Третьякова, С. Кирсанова, О. Брика, В. Пудовкина, А. Довженко, Л. Кулешова, Ю. Солнцевой, В. Лазаренко и других). Эти правдивые и композиционно продуманные снимки, показывающие людей в будничной обстановке, дают больше для понимания их образа, чем постановочные студийные портреты того же времени. Особая заслуга мастера — художественная фотодокументация облика Маяковского в разные годы его жизни. Погрудный портрет поэта в шляпе (1924) — одно из лучших произведений Родченко*.

Перед войной советское фотоискусство вступило в знаменательный этап развития. На смену мастерам старой школы — воспитанникам бытовых павильонов — пришла одаренная молодежь, обслуживавшая иллюстрированную периодику. Тот, кто специализировался в жанре сюжетного портрета, стремился показать характер складывавшихся отношений советских людей; человек, рожденный революцией, трактовался ими уже не только как социальный тип, но и как конкретная личность, индивидуальный характер.

Советскую художественную фотопублицистику начинали такие мастера, как А. Шайхет, Д. Дебабов, Б. Кудояров, С. Фридлянд, И. Шагин, Г. Петрусов, Г. Зельма и ряд других. Разумеется, не всем и не с равной степенью профессионального умения удавалось выразить духовный облик своего современника. Многим работам той поры присуща инсценировка, статичность, поверхностная иллюстративность.

К немногим отрадным исключениям относится, например, портрет Никиты Изотова работы М. Маркова. Известный всей стране горняк, избранный народом депутатом Верховного Совета, показан на снимке как человек социалистического труда. Его характерных черт не заслонил внешний антураж, столь излюбленный тогда в портретных композициях. Фотография вскоре появилась на обложке французского журнала «Regards» («Взгляды»), а в 1935 году была использована Джоном Хартфильдом для оформления изданной в Лондоне книги А. Авдеенко «Я люблю».

Но, к сожалению, и этот образ героя трудового подвига не отличался глубиной психологического проникновения. В работах,

---

* Подробно о творчестве А. М. Родченко см.: Л. Ф. Волков-Ланнит, Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит, М., «Искусство», 1968. – Ред.

А. Родченко. С. М. Третьяков (1930)

FOTOOKO.RU PRESENTS



подобных названной, недостаток внутренней характеристики возмещали атрибутами профессии. Напомним хотя бы о портрете Алексея Стаханова, изображенного с тяжелым отбойным молотком на плече. Этот интересный снимок вскоре породил поток стандартных производственных портретов шахтеров.

Тут, несомненно, сказалось влияние ремесленной фотографии, склонной к украшательству и парадности. Показная помпезность, равно как и умиленная слащавость, одинаково противопоказаны подлинно реалистическому произведению.

Становление советской художественной фотографии проходило в сложных условиях борьбы с формализмом, с одной стороны, и натурализмом — с другой.

Раскрыть глубоко духовный мир человека способно только искусство больших идей. Не сразу советские фотографы овладели профессиональным мастерством, но постепенно все ярче вырисовывался стиль советского фотоискусства.

С каждым годом преображался облик страны. Репортажные фотографии показывали новые приметы общественной жизни. Показывали выразительно, с отбором типических явлений.

«Нет предела проницательности и широте зрения объектива, если фотоаппарат находится в руках человека, любящего свою великую Родину»,— писала «Правда» в ноябре 1937 года о Первой всесоюзной фотовыставке. Эта выставка явилась тогда заметным событием в культурной жизни страны. Народ — вот что составляло главную тему ее многочисленных экспонатов.

Разумеется, не каждому фотомастеру удалось проявить себя вдумчивым реалистом и добиться творческого сплава факта и образа. Даже опытные профессионалы не могли избежать влияний старой фотографической школы.

И все же, несмотря на отдельные просчеты, советское фотоискусство развивалось, преодолевая чуждые ему тенденции формализма и натурализма. Лучшие работы ведущих фотохудожников отражают основные вехи большого пути, пройденного страной, и утверждают красоту труда как высшего смысла жизни.

Среди портретных снимков минувших лет немало произведений глубокого идейного содержания, жизненной правды. Человеческая индивидуальность не стала в них жертвой безликого отображательства. Авторы сохраняют собственный подход к избранному объекту, свое понимание образа.

Репортажные сюжеты запечатлели пафос трудовой деятельности героев строек. Примечательно, что на многих снимках мы видим наших славных тружениц-женщин («Татьяна Федорова» В. Минкевича, «Колхозницы, возвращающиеся с полевых работ» М. Маркова, «Физкультурница» М. Альперта, «Охотница-ненка» Д. Дебабова и многие другие работы).

М. Альперт. Девушка-джигит ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS

В свое время мировую известность получили образы советских девушек из национальных республик: «Девушка-азербайджанка» Я. Халипа, «Кабардинская девушка» Г. Петрусова. А работа М. Альперта «Комсомолка-киргизка Кадия Коконбаева» («Девушка- джигит») собрала наибольший «урожай» медалей и дипломов.

Позже эта работа вошла в знаменитую интернациональную фотоэкспозицию Эдварда Стейхена «Род человеческий».

Советские журналисты брались за сюжеты и на так называемые «вечные темы» — темы дружбы, любви, материнства, вкладывая в них новое содержание («Семья летчика» М. Калашникова, «Мать-казашка» Ольги Игнатович).

Творческий рост советских фотохудожников проявлялся также в неуклонном повышении профессионального мастерства. Отдельные работы описываемого периода отмечены истинно фотографической выразительностью: продуманностью композиции, умелым использованием света.

Правильное понимание задач реалистического фотоискусства находим в снимках Г. Петрусова, М. Озерского, С. Фридлянда, А. Скурихина, Я. Халипа, М. Альперта, А. Шишкина, Б. Игнатовича и других.

«Портрет таджика» М. Альперта был отмечен серебряной медалью на предвоенной Международной этнографической фотовыставке в Бостоне (США). А такие произведения, как «Татьяна Сурина» Елизаветы Игнатович и «Молодая колхозница» («Таня») А. Скурихина, давно вошли в золотой фонд советского фотопортрета.

А. Скурихин — по преимуществу художник-бытописатель. Он любит людей и умеет показывать их с какой-то особой лиричностью. «Таня» — запоминающийся образ представителя новой колхозной интеллигенции. (Автор награжден за снимок золотой медалью на чехословацкой фотовыставке 1936 года в Кошицах.)

А вот работница шоколадной фабрики Сурина (1935) Елизаветы Игнатович. На зрителя смотрит простое лицо с большими проницательными глазами. Весь облик говорит, что перед тобой волевой человек с сильным характером. Эта фотография и поныне — один из выразительных портретов советской труженицы и гражданки.

Перечисленным мастерам мы обязаны созданием образов людей, рожденных Великой Октябрьской социалистической революцией.

В их лучших произведениях уже проступают такие черты нового человека, как творческое горение, уверенность в себе, чувство собственного достоинства. По этим работам учились потом фотохудожники нового поколения.

◄ *Елизавета Игнатович. Татьяна Сурина (1935)*

FOTOOKO.RU PRESENTS



Ольга Игнатович. Мать — казашка

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Виханский Материнство

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Штеренберг. Скрипач

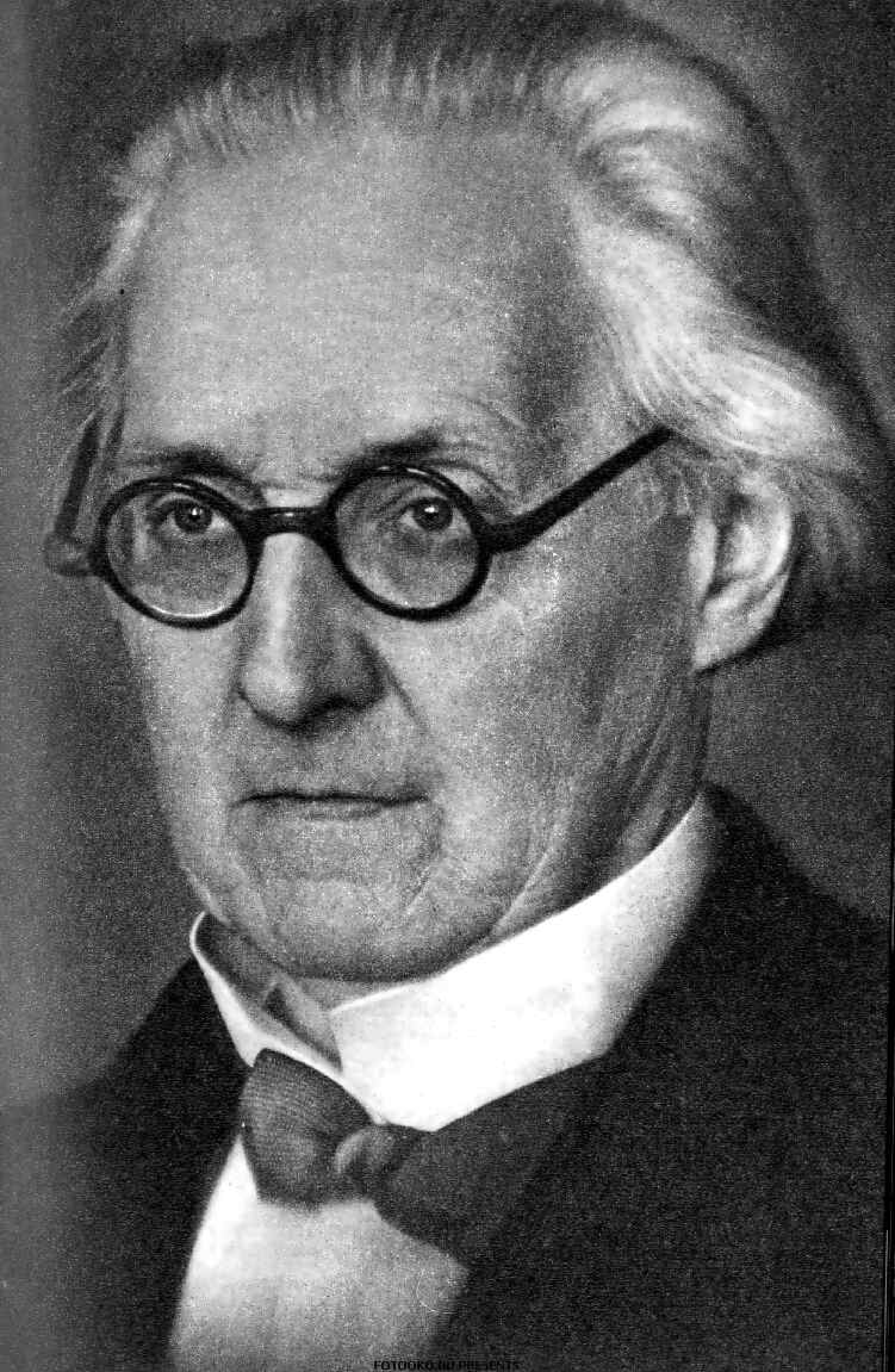
Переходя от снимка к снимку, мы убеждаемся, какой размах приобрело в нашей стране фотоискусство, главной темой которого был всегда человек и его деятельность. Близкое и понятное народу, оно напоминает профессионалам и о том, как важно проявлять заботу о соответствии формы и содержания.

Портретное изображение может заключать в себе вполне самостоятельную тему. Именно такой задачей руководствуется старейший советский фотохудожник А. П. Штеренберг. В своем сюжете «Скрипач» он стремился решить тему творческого вдохновения, человеческой увлеченности музыкой. Профессиональный музыкант показан как образ-тип.

Как и все произведения Штеренберга, этот снимок выполнен технически безупречно. Однако его обобщенный светотональный рисунок несколько снижает ту достоверность, которую мы требуем от фотопортрета. Зрителям больше импонируют фотографии, позволяющие узнавать на них конкретных людей, чтобы судить об их душевном мире.

А. Штеренберг. Гордон Крэг (1937) ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



В этом плане более удачно решена другая работа Штеренберга — портрет знаменитого английского театрального режиссера Гордона Крэга. Произведение и сейчас не потеряло художественной ценности, потому что его содержание образно подтверждено выразительной портретной характеристикой.

...Перед советскими фотомастерами неисчислимые россыпи новых тем и сюжетов. Но одна новизна еще не делает снимок художественным. В нем еще должны присутствовать авторская мысль и чувство.

Современность заключена не только и не столько в сюжете, сколько в самом мироощущении автора, в его активном отношении к жизни.Без личного взволнованного ее восприятия произведение не убеждает, не создает правды образа. Только когда в него вложена мысль, оно покоряет нас. Если же зритель видит явления жизни глубже, чем увидел их фотограф, то снимку суждено остаться листком проявленной фотобумаги.

В ОБЪЕКТИВЕ НАШ СОВРЕМЕННИК

В искусстве вечно современным остается только то, что современно своей эпохе. Темы и сюжеты подлинного искусства подсказывает сама действительность. Советское фотоискусство живет идеями своего времени — идеями прогресса, мира, гуманизма.

Творчество советских фотомастеров питает вера в трудовую энергию человека, в его разум и волю, способные обуздать силы войны и мрака. Наш современник — человек тонкого и сложного духовного склада. Справедливо замечено, что если мы видим на журнальных страницах десять блеклых, невыразительных лиц, то можно быть уверенным, что это не десять неинтересных людей, а десять плохих фотографий. Чтобы увидеть богатство и красоту внутреннего мира человека, чтобы раскрыть в обыкновенных людях черты героев, необходимо самому проникнуться высокой идейностью, гражданским самосознанием. Не техническая сноровка, а убежденность создает поэтическую правду образа.

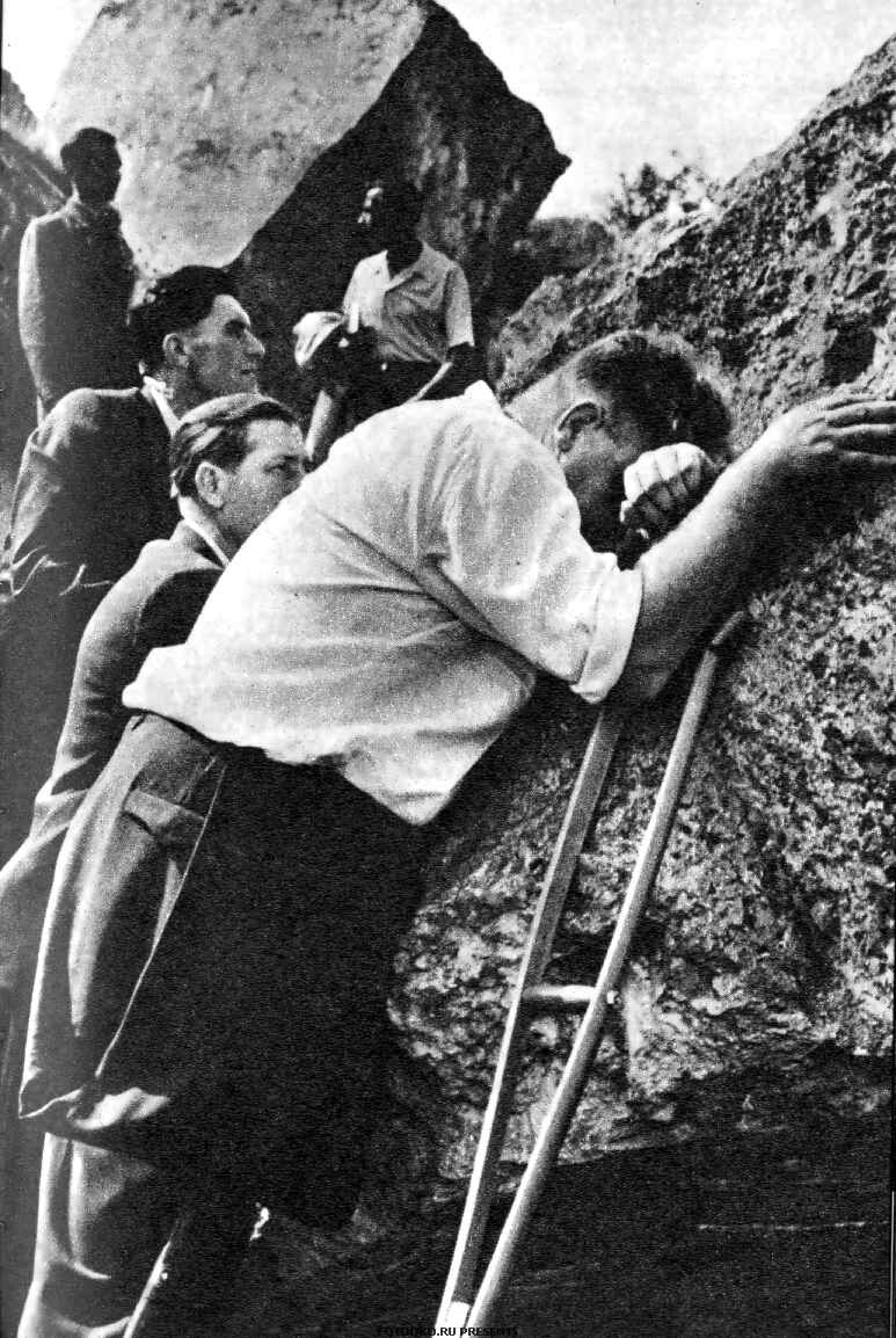
Фотографировать можно с гневным обличением и с искренним доброжелательством. Советский фотохудожник — гуманист по духу творчества. Сердечным вниманием к человеку он стремится глубже распознать его душу, передать правду его чувств. Наш гуманизм — гуманизм активной борьбы за мир и счастье всего человечества.

Перед вами работа белорусского фотомастера М. Ананьина — «Это не должно повториться».

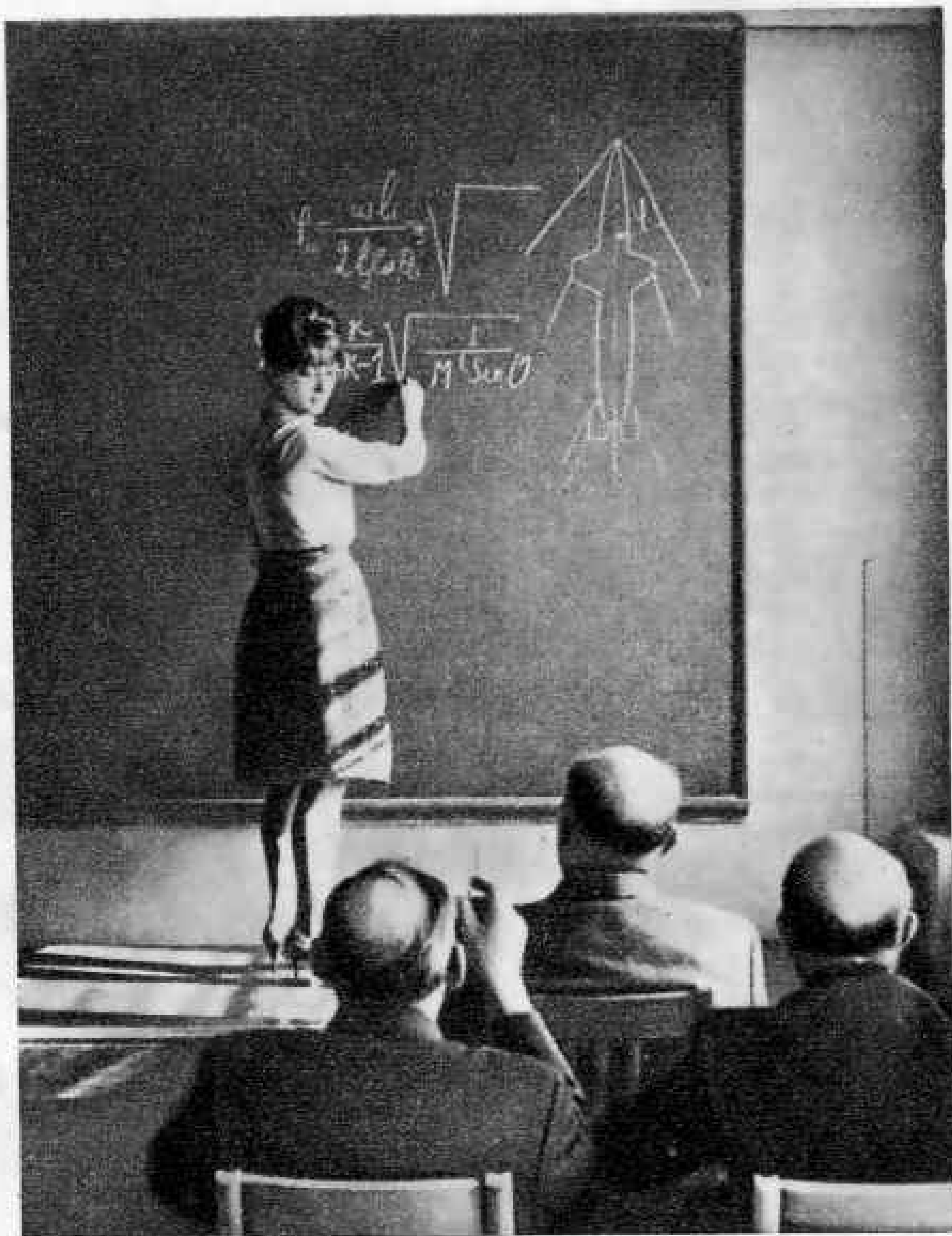
Снимок сделан летом 1961 года, когда в Брест съехались более ста бывших защитников крепости на торжественную церемонию,

М. Ананьин. Это не должно повториться! ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



.RU PRESENTS



В. Шитов. — Еще вопрос

посвященную двадцатилетию героической обороны Брестской крепости. Волнующий драматическим напряжением жанровый сюжет — незабываемый документ времени. Снимок хорошо понятен каждому, испытавшему ужасы минувшей войны. Его автор — сам участник кровавой схватки с фашизмом: в годы Великой Отечественной войны он был парторгом партизанского отряда. Эта фотография экспонировалась на фотовыставке «Семилетка в действии. 1962». М. Ананьин удостоен за нее диплома первой степени.

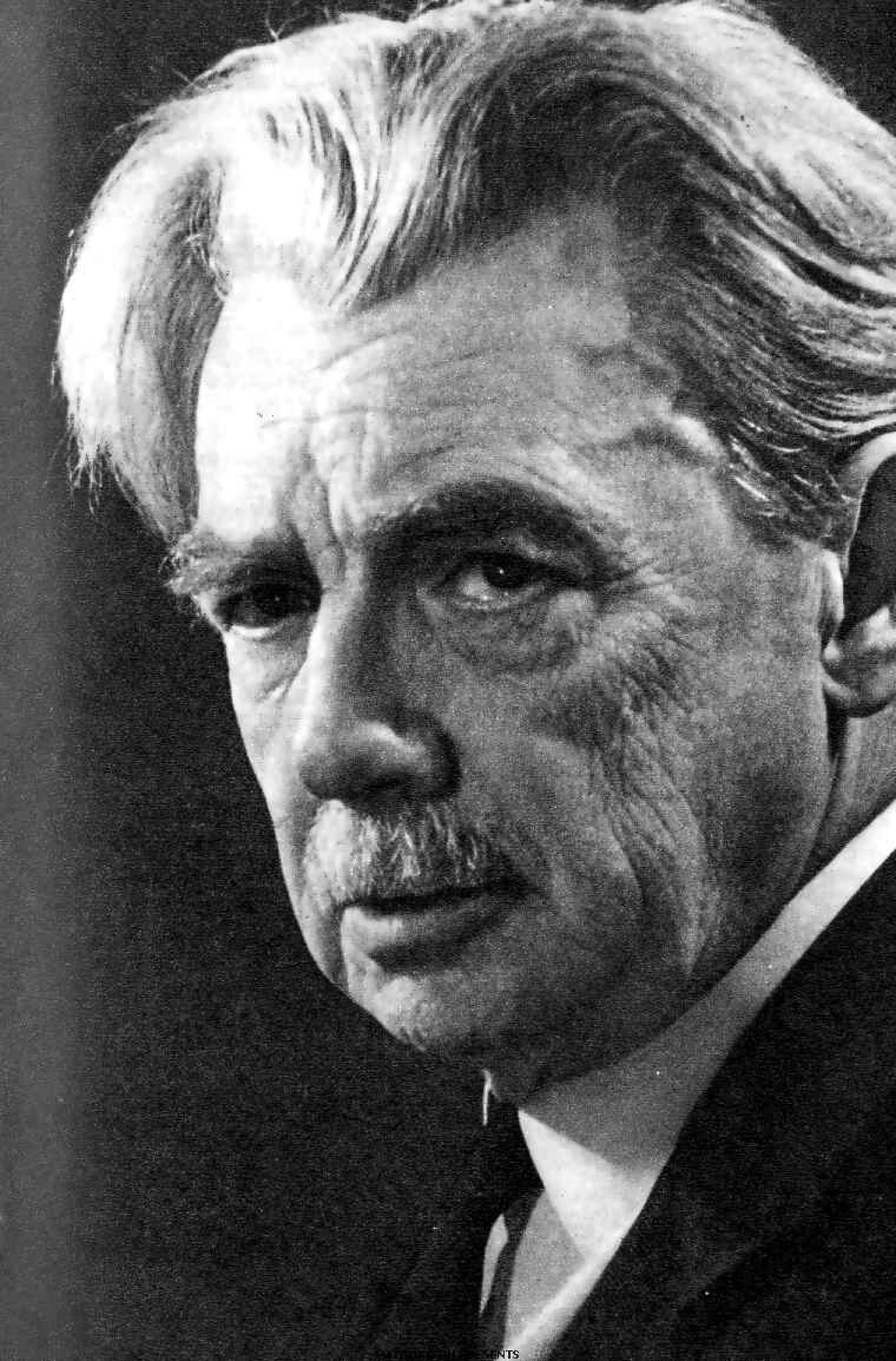
Характер современника раскрывается в быту и на производстве — в преодолении трудностей. Жанровые сюжеты показывают не только внешний облик человека, но и его поступки, чувства — показывают людей в действии, общении, в атмосфере трудовой жизни.

Жизнь подсказывает самые неожиданные темы. Даже незначительная и на первый взгляд случайная ситуация может заключать в себе большой смысл.

Студентка сдает экзамен... Казалось, что здесь можно сказать нового? И все же острая наблюдательность помогла фотографу

Л. Левит. Генрих Нейгауз ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



подметить сценку чрезвычайно емкого содержания. Автор с добродушной улыбкой рисует ученых мужей, настойчиво выискивающих пробелы в знаниях экзаменуемой. Но девушка спокойна — она уверена в себе. В ее позе и вежливо-внимательном взгляде чувствуется, что и последний «каверзный» вопрос не застанет ее врасплох.

Симпатии автора явно обращены к этой миловидной девушке на каблуках-«гвоздиках». Эмоциональная окраска сюжета, несомненная современность, ясное композиционное построение дали основание отметить работу Шитова первой премией на Втором международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство» (1963).

Творчество современных советских фотомастеров постоянно в центре внимания зарубежных зрителей. В декабре 1963 года в Гааге (Голландия) происходила очередная международная выставка «Прессфото-63». Из 54 стран мира было прислано и демонстрировалось 2157 работ.

Среди огромного потока снимков всеобщий интерес вызвал жанровый портрет «Невеста». Жюри тайным голосованием единодушно присудило автору этой работы вторую премию. Им оказалась Майя Окушко (СССР). Она первая женщина-фотокорреспондент, столь высоко отмеченная за все годы существования этой международной выставки.

Высшие награды советских фотохудожников на зарубежных выставках — не редкость. Можно назвать работу фотолюбителя В. Калмыкова «В музее». На недавней выставке «Изображение человека в фотоискусстве» (Будапешт) он получил за нее золотую медаль.

Наши фотопублицисты стремятся выбирать из всего многообразия явлений и фактов самое значительное, интересное. Их профессиональной мобильности мы обязаны созданием произведений, актуальных по теме и отражающих сложные процессы жизни.

Советского фотохудожника волнуют и слезы от радости победы, и счастливая улыбка матери, и трепет нежности, и боль неразделенной любви. Выбирая объект съемки, он волен взять так же трагическую тему, показать человека, переживающего тяжкое горе.

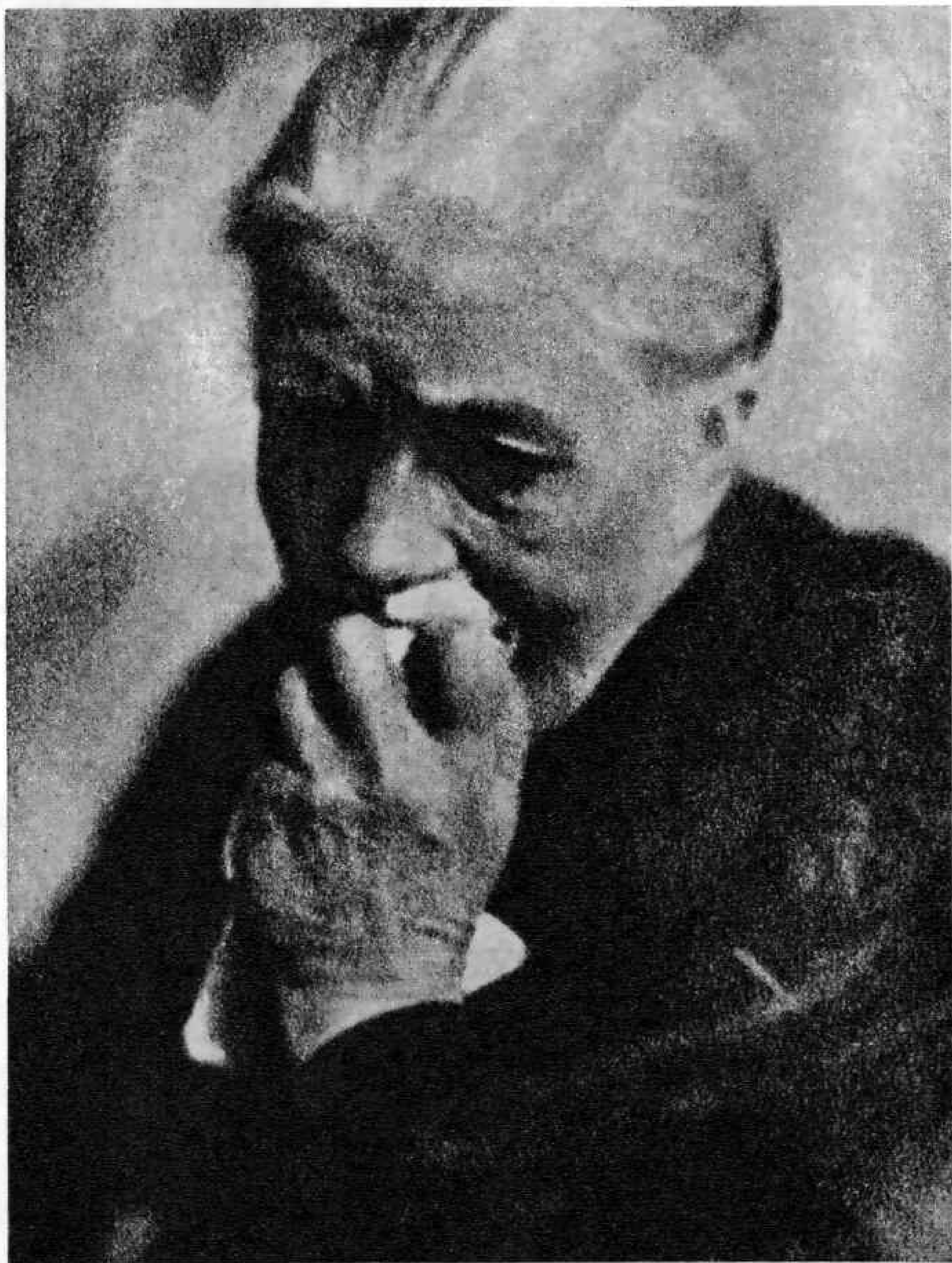
Вот, к примеру, «Портрет матери композитора Эмиля Дарзиня» — работа рижанина В. Ридзиниекса. Фотомастер запечатлел старую женщину в самые трудные минуты ее жизни — она потеряла горячо любимого сына. В материнском страдании нет крика отчаяния или гневной скорби. В нем больше молчаливой подавленности. Но разве от этого оно стало менее трагичным?

Автор по-своему распорядился изобразительными средствами. И тональность снимка и мягкая, чуть расплывающаяся моделировка лица направлены на раскрытие темы. Наше внимание

Майя Окушко. Невеста ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS





В. Ридзиниекс. Мать композитора Эмиля Дарзиня

FOTOOKO.RU PRESENTS

невольно останавливают потухшие глаза, скорбные морщины лба и старческая, дрожащая рука с платком, беспомощно прижатым ко рту. Психологическое состояние передано с такой экспрессией, что портретное изображение конкретного человека обращается в символический образ человеческого страдания.

Не часто встречаются репортажные снимки, такой глубины содержания. Сюжет не нов — он перекликается с известной картиной Крамского «Неутешное горе», но подлинность события и найденная мера обобщения обратили фотокадр в художественное произведение.

Обращаясь к бытовым сюжетам мирной жизни, наши фотомастера нередко берутся за классическую тему искусства — материнство.

Портретная фотография передает черты реально существующего человека, но его облик может стать образным воплощением идеи материнства.

Одна из таких попыток — работа фотолюбителя А. Виханского «Мать» (снимок экспонировался на многих отечественных и зарубежных фотовыставках). Изобразительная трактовка сюжета спорна — слишком заметно откровенное подражание композициям живописных полотен прошлого. И все же нельзя не приветствовать намерение автора изобразить средствами фотоискусства гордое чувство счастливой матери. Материнство — классический сюжет мирового искусства. Но здесь эта тема воплощена в образе, наполненном глубоко современным содержанием. В нем подчеркнута идея гуманизма, идея материнского достоинства, радости и счастья мирной человеческой жизни. Обратите внимание на взгляд, обращенный прямо к зрителю, передающий ощущение того радостного торжества, которое дано изведать только матери; сколько нежности и гордости выражает ее простое лицо! Тонкие пальцы заботливо обхватили и прижали к груди ребенка — самое дорогое ей существо...

Время уточнило критерий эстетических оценок портретного изображения. Мерилом его художественности становится сочетание психологической глубины образа с высоким качеством технического исполнения. Примеры такого сочетания мы чаще встречаем у тех фотомастеров, которые работают исключительно в жанре портрета.

Один из них, Григорий Вайль,— автор многих портретов наших выдающихся современников: ученых, военачальников, новаторов производства. В свое время (1945) широкий общественный резонанс получила его выставка фотопортретов академиков.

Для работ Вайля характерны спокойная точная композиция, затемненный фон, тяготение к академичности. В лучших снимках чувствуется стремление типизировать образ человека (таковы,

FOTOOKO.RU PRESENTS

например, портреты американского коммуниста Чарлза Уилстона, кораблестроителя А. Крылова, писателя К. Федина).

Показателен в этом отношении портрет президента Академии наук СССР В. М. Келдыша, выдержанный в строгой чернопепельной гамме. Мягкий боковой свет объемно рисует фигуру ученого, непринужденно сидящего в кресле. Как и другие работы, эта решена в добрых традициях студийной съемки.

Интересным мастером проявляет себя киевлянин Л. Левит. Его фотографию известного пианиста и педагога Генриха Нейгауза можно отнести к образцам современного портрета. В снимке нет ничего бьющего на эффект — он выполнен скромными техническими приемами. Освещение и композиция крупнопланового кадра использованы ровно настолько, чтобы сосредоточить внимание зрителя на главном — на выражении лица. В проникновенном прямом взгляде портретируемого мы чувствуем глубокий интеллект, огромную духовную силу.

Наблюдательный автор создал одухотворенный образ выдающегося советского музыканта. И приятно отметить, что он совпадает с нашими сложившимися представлениями об этом талантливом человеке, всю жизнь дарившем людям радость своего искусства.

Портретное изображение занимает все более почетное место на выставочных стендах. В том убеждают выставки последних лет («Моя Москва», «Интерпрессфото-66», юбилейная выставка «50 лет Октябрьской революции» и другие).

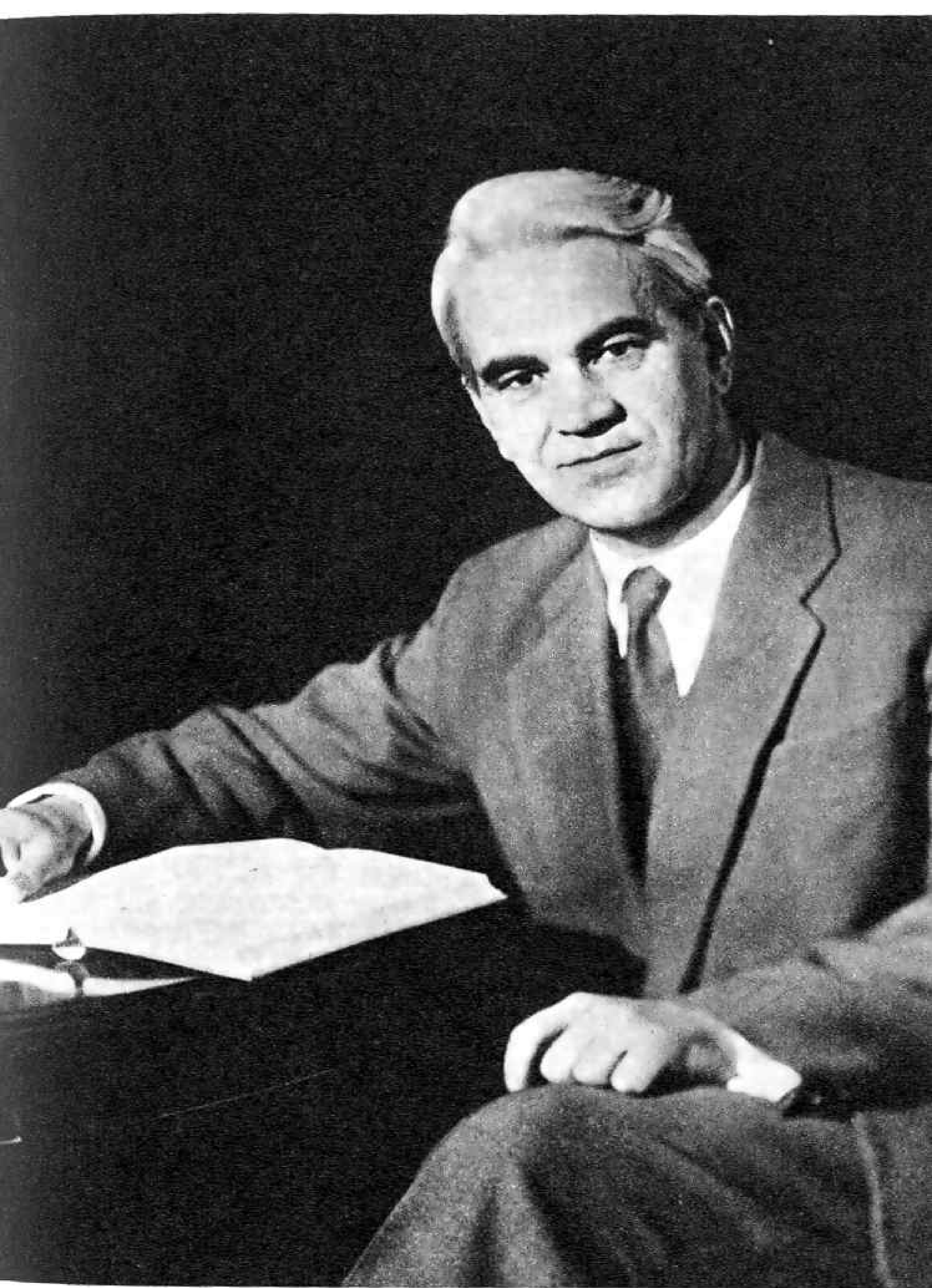
Наши фотомастера все пристальнее вникают в смысл формирующихся отношений людей социалистического общества. Советский человек предстает в их работах и как общественный деятель и как личность.Таков, например, портрет председателя колхоза работы эстонского мастера В. Салмре. В образе нового человека современного села зримо ощущаешь, как стираются грани между людьми физического и умственного труда.

О том же говорит оригинальный по композиции портрет художника — костореза Вуквутагина (из фотосерии Дм. Бальтерманца «Встреча с Чукоткой»). Снимок не просто отражает национальные черты характера северянина. Он как бы аккумулирует в себе и народную мудрость и широту творческой натуры.

За автором всегда остается право выбора модели. Естественно его желание восхищаться и красотой лица, и гармонией форм, и выразительностью движения. Важно только не впасть в ложную идеализацию, не поддаться навязчивой красивости.

Успешно работает в этом плане талантливый портретист В. Малышев, одновременно выступающий с черно-белыми и цветными снимками. Его «Композитор Родион Щедрин» — наглядный пример умелого сочетания острой психологической характеристики и высокого технического исполнения. Это и есть та степень мастер-

FOTOOKO.RU PRESENTS



Г. Вайль. М. В. Келдыш

FOTOOKO.RU PRESENTS

ства, когда форма не ощущается как прием. Все изобразительные средства — освещение, тональность, композиция — здесь мобилизованы на то, чтобы показать характерный облик. В прямом, проникновенном взгляде композитора чувствуется огромная духовная сила. Портрет крупноплановый, но в кадр смело введены руки, охватившие лицо. Этот индивидуальный жест еще больше усиливает выразительность образа.

Мы говорили до сих пор преимущественно об авторах, чьи лучшие работы претендуют стать классикой отечественной портретной фотографии. Но каждый новый день приносит и новые имена талантливых фотомастеров.

Известно немало произведений, которые с полным основанием следует считать образцовыми по истолкованию образа нашего современника. Разумеется, их всех не упомянешь.

В том и состоит особенность фотоискусства, что оно предстает перед зрителем в неисчислимом множестве сюжетов и самих объектов изображения. Поэтому приходится ограничиваться выборочным примером.

Среди профессионалов последних лет обращает на себя внимание Лев Иванов. Один из ведущих фотокорреспондентов Агентства печати «Новости», он успешно совмещает свои служебные обязанности по оперативной съемке с увлеченной, давней привязанностью к жанру портрета.

Еще на международном фотоконкурсе «Пульс времени» (1970 г.) Лев Викторович был удостоен первой премии за портреты художника Т. Салахова и академика А. Благонравова. Его творческую манеру отличает удивительное разнообразие применяемых методов съемки. Профессия и характер портретируемого — для него решающие условия стилистики портрета. Отсюда широкое использование как репортажа, так и студийной, подготовленной съемки.

Другая особенность — подбор персонажей определенной социальной категории. Здесь сказалась личная биография, определившая вкусовые пристрастия. Лев Иванов, подобно известным русским фотографам XIX века, по образованию художник (окончил Московское художественное училище имени 1905 года).

Это обстоятельство в значительной мере отразилось на его профессиональных интересах. Выступая портретистом, он предпочитает снимать людей творческого труда, причем в первую очередь живописцев, графиков, скульпторов. Не случайно одна из персональных фотовыставок Л. Иванова состоялась в Союзе художников СССР.

Можно без преувеличения сказать, что портретная галерея фотомастера включает всех выдающихся деятелей советского изо-

В. Малышев. Родион Щедрин ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



бразительного искусства послевоенных лет. Достаточно назвать фамилии: А. Фаворский, В. Серов, А. Пластов, М. Аникушин, И. Космин, Н. Томский, Е. Вучетич, Л. Сойфертис, З. Виленский, А. Кокорин, Д. Дмитриев и многие другие.

Облик каждого из них, раскрытый с предельной выразительностью, показывает характерные, индивидуальные черты личности.

Остается добавить, что самобытное, яркое дарование Льва Иванова давно заслуживает обстоятельной монографии о его творчестве.

Трудно переоценить общественное и культурное значение сокровищ мирового фотоискусства. Только отчаявшиеся дилетанты могут рассуждать о скудости выразительного языка фотографии. Но современная фототехника уже не ограничивает воплощение авторского замысла, не мешает применять самые разнообразные приемы.

Однако мы пока говорили о том, что сделано в искусстве фотопортрета, а для нас не менее важно знать и как это сделано.

Портрет — самый трудоемкий жанр. Он своеобразный показатель мировосприятия, культуры и наблюдательности автора.

Чтобы уйти от банальности, надо преодолеть рутинные навыки съемки. Кто хочет фотографировать творчески, тот должен осознанно воспринимать натуру, еще до съемки умозрительно видеть объект в целом и в деталях. В отличие от натуралиста, реалист устраняет из кадра все случайное, несущественное. Выделение главного, отбор и обобщение способствуют созданию художественно полнокровного произведения. Истинная красота такого фотопортрета — во внутренней правде образа.

Как же раскрыть эту красоту техническими средствами своего искусства?

Рассмотрим проблему в свете общих задач советского искусства.

FOTOOKO.RU PRESENTS

2

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОТОПОРТРЕТА

FOTOOKO.RU PRESENTS

ВИДЫ И ФОРМЫ ФОТОПОРТРЕТА

Многие вопросы фотоискусства еще остаются областью общих фраз и субъективных оценок. Достаточно сказать, что даже в определении видов фотопортрета существует произвольная классификация. Так, например, в одном методическом указании к программе фотокружка для начинающих предлагается: «Рассказать о делении портретов по назначению и характеру исполнения на официальные, производственные и бытовые».

Откуда такой жанровый «табель о рангах»? Чем должен отличаться по характеру исполнения бытовой портрет от всякого другого? И как понимать сам жанр? Может, обратиться к ремесленникам из съемочных павильонов. Они хоть более конкретны в определениях. Иные из них готовы дифференцировать портретные снимки по улыбкам: «без зубов» и с оными.

В 1965 году состоялась научная конференция НИТХИБ (Научно-исследовательского технохимического института бытового обслуживания). Был издан сборник докладов. И вот что читаем в тезисах доклада «Портретная съемка в павильоне»: «...стили освещения — классическое и драматическое. Классическое чаще применяется в портретной фотографии и заключается в применении одного источника света (то есть до некоторой степени подобно солнечному свету). Драматическое освещение нашло широкое применение в кинематографии и в рекламе. Оно все больше находит свое применение и в портретной фотографии» (?!).

Драматично другое: подобные измышления выходят под эгидой учреждения, призванного поднимать профессиональную культуру работников фотоателье.

Немало путаницы внесено и в вопрос композиции — этой важнейшей творческой проблемы фотоискусства. Достойно большого сожаления, что она еще нередко трактуется лишь в аспекте формальных технических требований. Надо ли разъяснять, что самые справедливые технические указания утрачивают свой к. п. д., если игнорируется идейно-художественное назначение композиции? Не платим ли мы за это слишком дорогой ценой — появлением потока бездумных снимочков?

За последние годы наша литература по фотографии пополнилась серьезными работами. И все же рецидивы формалистических измышлений дают себя знать. Что вы скажете хотя бы о таком рассуждении: — «Символика линий. Горизонтальные линии создают впечатление покоя. Вертикальные линии служат композиции опорой. Их можно назвать столпами композиции. Волнистые линии подчеркивают ритм. Их колебания воплощают мелодию картины. Параллельные линии, усиливая ритм, играют роль аккомпанемента к музыке волнистых линий...» и т. д. и т. п.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Все эти вздорные домыслы преподносятся в переводной книге «Портретная фотография» Франца Фидлера, изданной КОИЗом в 1960 году и претендующей служить учебным пособием.

Абсолютизация изобразительных средств неизбежно приводит к формализму. «Грамотно» построенный кадр остается только рассудочной конструкцией, если его формальное решение не одухотворено творческим замыслом. Далеко не всякий мало-мальски удачный снимок заслуживает названия художественного. Право на такое определение имеют лишь снимки, отвечающие всем требованиям, предъявляемым к произведению реалистического искусства.

Хороший фотопортрет, сделанный художником-реалистом, позволяет зрителю увидеть в чертах конкретной личности образ-тип, персонифицирующий собой людей определенной социальной категории. Такой снимок показывает типическое через индивидуальное, раскрывает за внешним внутреннее.

Внутренний мир человека всегда составляет основное содержание художественного портрета. Определенное психологическое состояние может послужить даже отдельной темой. Этим объясняется, в частности, существование сюжетных фотопортретов под отвлеченными названиями: «Отдых» «Сон», «Раздумье», «Мечты»...

Фотография фиксирует и поведение людей: — они выказывают себя уже самой манерой держаться — позой, жестикуляцией, мимикой.

Художественные фотопортреты, подобно живописным, разделяются на индивидуальные и групповые. Далее, в свою очередь на головные, погрудные (или бюстовые), поясные, поколенные, фигурные (в рост).

Фотографические портретные изображения получили теперь самое разнообразное назначение. Они не только самостоятельное произведение искусства, но и объективный научный документ, анатомический атлас, информационная иллюстрация, книжная обложка, плакат и т. д.

В практике фотографирования утвердилась также классификация, исходящая из приемов получения снимка. Различают портреты: репортажный, исключающий инсценировку, и поставленный (то есть режиссерски подготовленный). Всякий иной вид изображения обусловлен самим объектом. Скажем, детский портрет. Дети — самые беспокойные натурщики. Их активное противодействие какой-либо нарочитости обязывает прибегать к моментальной и по возможности незаметной съемке.

Некоторые разновидности снимков вызваны исключительно практическими требованиями (например, паспортный). Бытовой фотографии известен также интимный и семейный портреты, отличающиеся стандартной композицией. Массовая продукция съемочных ателье неизбежно несет печать штампа и нередко связана с

FOTOOKO.RU PRESENTS

В. Калмыков. Силуэт

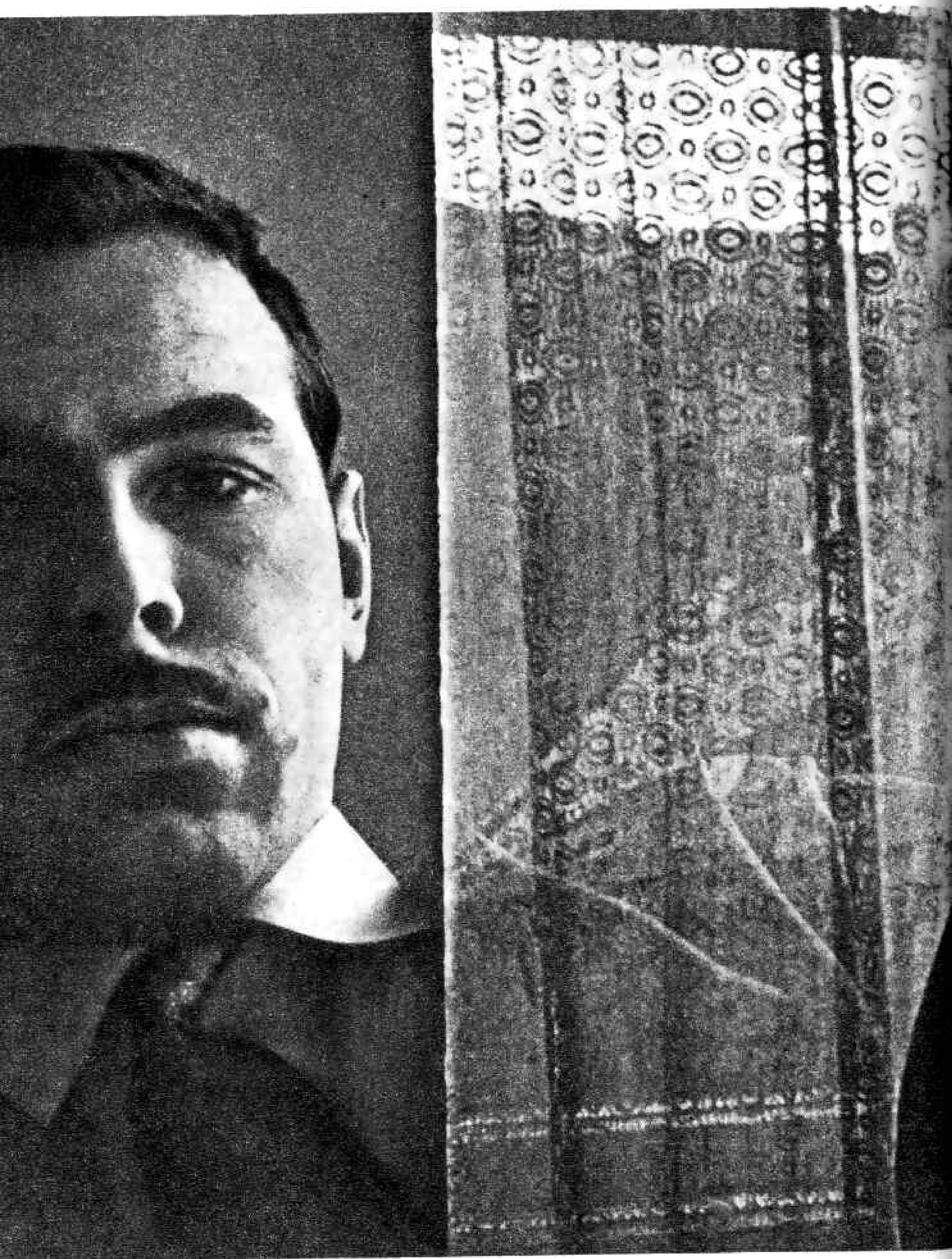


требованиями заказчиков. Самостоятельный творческий подход здесь удается проявить лишь при наличии маневренной аппаратуры.

По сравнению со всеми существующими видами фотографического изображения портрет отличается особо точной конкретизацией составляющих его элементов. Поэтому малейшее изменение их взаимосвязи ведет к снижению портретного сходства, а с этим и к утрате достоверности.

На изобразительное качество снимка влияют не только приемы съемки, но и последующая обработка позитива. О стилевых признаках фотопортрета судят по его оптическому рисунку, световому балансу, крупности плана и т. д. Линейная и воздушная перспектива, передающая глубину пространства, в портретном снимке не

FOTOOKO.RU PRESENTS

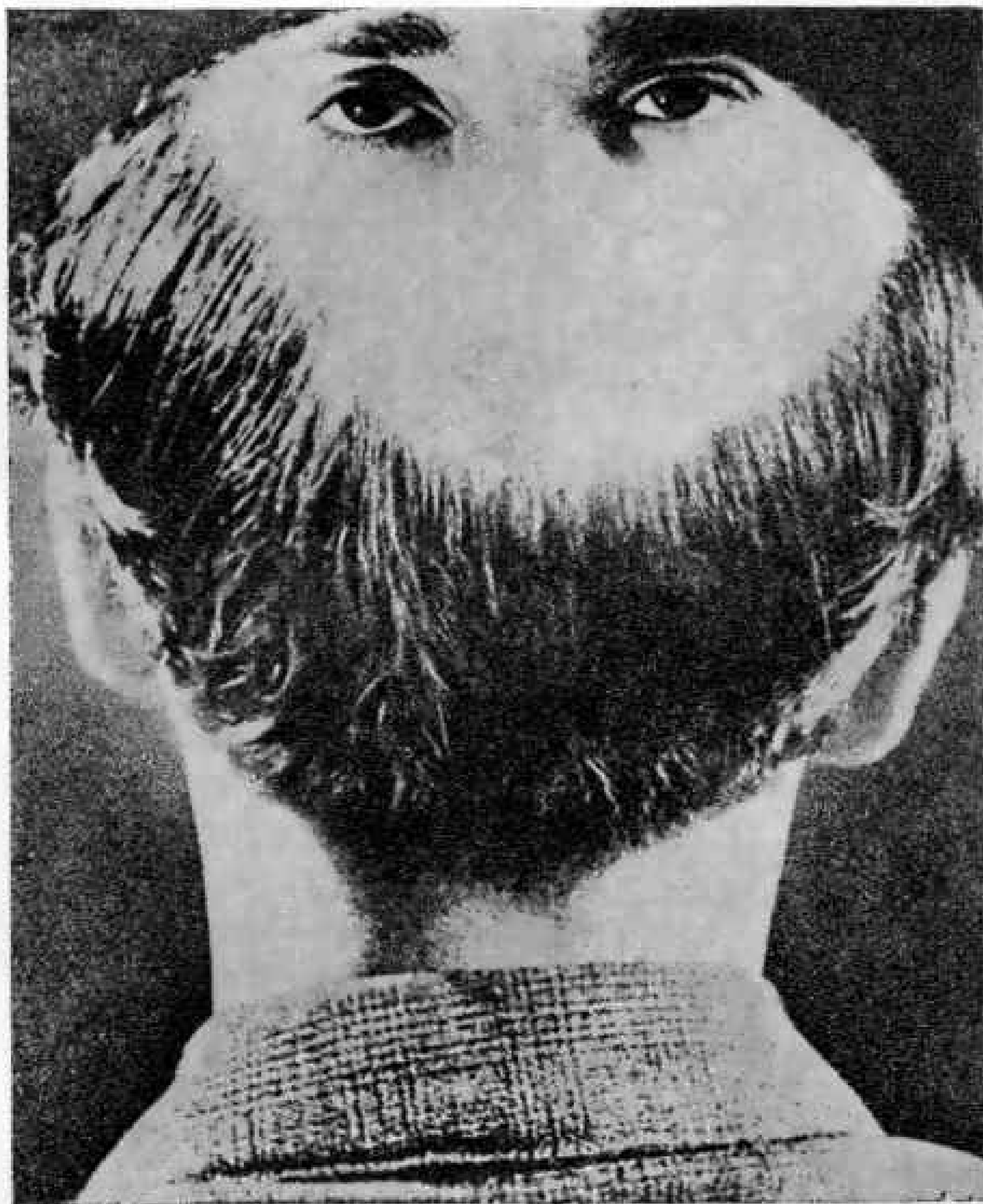


FOTOOKO.RU PRESENTS



Л. Л а з а р е в. Автопортрет

FOTOOKO.RU PRESENTS



Г. Петрусов. Фотошарж

играет такой доминирующей роли, как, скажем, в пейзаже. Зато существенное значение имеет тональное распределение светотеней на объемной форме головы и рук.

Масштаб основного объекта изображения предопределяют планы — крупный, средний и общий. Фотопортрет крупного плана фиксирует особенности формы лица, передает его выражение, мимику, улыбку. В снимке среднего плана акцент смещается на позу и жест — на движение всей фигуры. Наконец, общий план показывает человека в окружающей его обстановке (интерьере или пейзаже).

Крупноплановый головной портрет не исключает предметного фона. Причем его атрибуты могут находиться даже между фотоаппаратом и объектом. Допустим, человек сфотографирован через стекло окна вагона. Или взять портретный снимок «Первоклассница» (опубликован в журнале «Советское фото», 1963, № 11). Автор показывает лицо школьницы через большие учебные счеты, стоящие в классе. Девочка увлеченно отсчитывает костяшки, и ее голова отчетливо просматривается через тонкие проволочные пру-

FOTOOKO.RU PRESENTS

Жан Морель. Профиль в двух тональностях (1931)



тья, пересекающие кадр. Такое построение, подсказанное жизненным наблюдением, вполне отвечает теме сюжетного портрета.

Снимкам среднего, общего плана присуща сюжетность, позволяющая дать единичному образу широкое истолкование. Социальную, профессиональную и психологическую характеристику персонажа здесь дополняет предметная обстановка, в которой он находится.

В индивидуальных портретах учитывается поворот головы и положение туловища. Портретируемый может находиться фронтально к аппарату (анфас), или на три четверти к нему (труакар), или боком (в профиль).

Профильный фотопортрет — несколько обособленный вид изображения. Возможности характеристики внешности в нем ограничены. Съемка в профиль более оправдывает себя, если череп не деформирован, а черты лица крупные и пропорционально сложены. Но и при гармонии всех частей головы очень важно сохранить их тональное согласование, так как темная масса волос обычно резко контрастирует со светлым лицом.

FOTOOKO.RU PRESENTS

В начальный период развития фотографии была распространена еще другая разновидность профильного портрета — силуэт. Черный плоскостный контур профиля головы или фигуры создается источником света, скрытым позади затененного объекта.

Своеобразным видом фотографического изображения является также автопортрет. В 1955 году Борис Полевой, ездивший в США, побывал у Поля Робсона. Писатель, не расстававшийся с аппаратом «Зоркий 3-С», беседуя, запечатлел самого себя и сидевшего рядом с ним гостеприимного хозяина.

Автопортрет можно использовать и в сложной по форме композиции, как это попытался сделать Л. Лазарев, соединивший собственное изображение с профилем другого человека.

Фототехника предоставляет широкие возможности разнообразить архитектонику снимка. Нетрудно получить портрет, в котором фоном будет, скажем, двойной силуэт той же головы. Соединением нескольких негативов, впечатыванием на фон другого снимка и прочими приемами добиваются самых неожиданных эффектов.

Как курьез мы воспринимаем теперь «двойной портрет» А. И. Герцена, сделанный его двоюродным братом — выдающимся русским фотографом С. Л. Левицким. На снимке совмещены две тождественные фигуры в профильном повороте: Герцен сидит на стуле перед стоящим напротив... Герценом.

Эту шуточную фотографию Александр Иванович Герцен подарил своей дочери Ольге с такой надписью: «Два папы, экзаменующие Ольгу — или совещающиеся после экзамена. 10 апреля 1865 г.»

Фотографии доступен и жанр сатирического портрета. Одно время в этой области успешно работал известный советский фотомастер Г. Петрусов, проявивший тонкое чувство юмора и техническое мастерство. Его фотогротески публиковались в журнале «Советское фото».

Снимки подобного жанра получают прибегая к растягиванию мокрого позитива, к изгибанию бумаги при печатании, наложению негативов и другим приемам. Лондонский фотограф Виджи даже сконструировал специальный объектив, дающий шаржированное изображение лица. Разумеется, фотокарикатуры не имеют ничего общего с обычными карикатурами, но они показывают, какими разнообразными приемами располагает современный фотограф.

«Фотоэтюд» — нередко читаем под снимком. Как показывает сама подпись, этот вид изображения не претендует на законченное выражение темы, содержания. Он является, скорее, подготовительной работой к чему-то более значительному. Поэтому его можно по аналогии приравнять к этюду в живописи.

Технология фотографических процессов неизменно сказывалась на эволюции форм портретного изображения. Снимок, получаемый с негатива контактной печатью, долгое время оставался в

FOTOOKO.RU PRESENTS



С. Левицкий.
(«Двойной портрет») А. И. Герцена

пределах формата пластинки. Отсюда распространение портретов — «визиток» (размером с визитную карточку) и так называемых «кабинетных». Ограниченный размер отпечатков породил взгляд на фотографию как на искусство малых форм.

Только с переходом на проекционное печатание (увеличение) открылась возможность получать портреты любого размера. В 1932 году москвичи видели на площади Свердлова фотографическое изображение высотой в 25 *м*. Это был сверхувеличенный фигурный портрет В. И. Ленина.

Огромные фотоплакаты и панно ныне не редкость. Прогресс фототехники расширил сферу применения портретных изображений. Изменились и сами методы съемки. Появление малоформатной камеры, высокочувствительной эмульсии, светосильных объективов значительно развило фоторепортаж.

Без репортажной съемки не может быть и живых жанровых сюжетов. Оперативная документация подлинных фактов и явлений дает правдивую картину человеческих отношений, убедительно отражая красоту и величие образа нашего современника.

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Шишкин. Сеятель (1924)

FOTOOKO.RU PRESENTS

К числу сюжетных портретов следует отнести также снимки, показывающие человека непосредственно у рабочего места в трудовой обстановке. Особенность производства, профессиональные атрибуты — вся атмосфера действия служит добавочной характеристикой образа (А. Шишкин, «Сеятель»).

Жанровые сюжеты имеют в своей основе какую-либо жизненную ситуацию. Таким снимкам присуща событийность, динамичность. Действующие лица изображаются в их взаимоотношениях друг с другом — в столкновении или общности интересов и чувств.

Жанровый снимок нередко обращается в групповой портрет, если автор сумел раскрыть индивидуальный характер каждого персонажа. Пример — многофигурная композиция азербайджанского фотолюбителя В. Сухорукова «Рационализаторы» (экспонировалась в 1963 году на республиканской фотовыставке в Баку).

Несмотря на скромность изобразительной манеры, фотография — выразительный рассказ об отцах и детях с одного предприятия, живущих общими интересами.

Групповой фотопортрет очень труден для съемки. Только умелое техническое исполнение позволяет показать в нем типические черты человеческого характера.

В рубрику групповых портретов входят также снимки различных делегаций, сотрудников учреждений, выпускников учебных заведений и тому подобные. Авторы такого рода снимков зачастую вынуждены ограничиваться лишь чистой документацией.

Отдельное место занимает так называемый «официальный» портрет. Вольное истолкование образа здесь совершенно исключено. Съемки, обычно осуществляемые на месте пребывания официального лица (на съезде, приемах, встречах), поручаются, как правило, наиболее квалифицированным профессионалам.

Репортажные портреты — индивидуальные и групповые — мы видим постоянно на страницах периодической прессы. Лучшие из них, отвечающие ленинскому определению быть «образной публицистикой», переходят потом на стенды очередных фотовыставок.

Искусство фотопортрета заключает в себе огромную силу идейно-образного воздействия. Создавать произведения глубокой мысли и поэтического звучания — первая задача советских фотохудожников. Производственная тематика занимает основное место в нашем фотоискусстве.

Пульс страны — пафос героических дел, смелых исканий, трудовых подвигов. Советский человек — творец всех материальных и духовных ценностей. И нет ответственнее и почетнее задачи, как запечатлеть его образ во всей глубине жизненной правды.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Основные положения марксистско-ленинской эстетики о партийности искусства, о единстве содержания и формы целиком относятся и к фотоискусству. К сожалению, эстетическая методология художественной фотографии еще не разработана с должной полнотой. Между тем творческая практика советских фотомастеров нуждается в теоретическом осмыслении.

Фотография — искусство техническое, но технология, не подчиненная замыслу, омертвляет тему. Снимать на уровне высокого искусства невозможно без вдохновения и развитого художественного вкуса. Вкус зовет искать поэзию в любом сюжете. И он же напоминает нам, что недооценка изобразительной формы ослабляет идею снимка. Вкус — чувство соразмерности, такта, выработанное воспитанием в себе ощущения прекрасного. Недаром древние греки говаривали, что последний и высший дар богов человеку — чувство меры.

Эстетическое воспитание — неотделимая часть духовной культуры советского человека. Развитый художественный вкус способствует правильному пониманию произведений искусства. Он помогает также различать всякую фальшь, инсценировку, приспособленчество.

Надо признать, что творческая практика наших фотохудожников не всегда отвечает возросшим требованиям, предъявляемым сегодня к фотоискусству. Что греха таить, еще немало встречается снимков, актуальных по теме и новых по сюжету, но оставляющих зрителя равнодушным. Почему? Только потому, что их исполнение не превышает среднего уровня. А ведь у многих авторов были все возможности дать работы высокого художественного качества. Здесь сказался недостаток мастерства, под которым понимается умение находить замыслу наиболее свойственное ему выражение.

Наивно тешить себя надеждой, что мастерство придет с опытом. Верным спутникам творчества — таланту и вдохновению — легко остаться частными качествами автора, если их не подтверждает правильное, партийное понимание своей роли художника. Идейные убеждения, разумеется, не могут заменить талант, но они определяют направление творчества. Пренебрежение идейной содержательностью ведет к распаду образа, к искажению действительности и в конечном счете — к формализму.

Не менее чужд нашему социалистическому фотоискусству и натурализм, являющийся, по существу, скрытым антиреализмом. Своей имитацией действительности он принижает ее. Натуралист не способен на проникновение в сущность явления, на обобщение и типизацию. Увлекаясь фактографией, он низводит необходимое до степени случайного. Так, на практике формализм и натурализм

FOTOOKO.RU PRESENTS

смыкаются в своем бессилии создать правдивый образ и раскрыть ведущие закономерности жизни.

Нельзя отрицать идеологическую природу искусства и отказываться от принципа единства содержания и формы. Мы же знаем, что они неразрывны, что форма способна прикрывать и враждебное содержание и полную бессодержательность. Трудно понять, что нашел фотохудожник в данном образе, если не исходить из того, что он искал в нем. Если форма совершенна и отражает глубинные процессы жизни, то снимок дает нам эстетическое наслаждение, вызывает восхищение самим умением автора постичь и показать новое.

Под выразительностью формы надо понимать такой уровень применения изобразительных средств, при котором возникает глубокий интерес к произведению. Сила портрета — в правде характеров и чувств, в той правде, когда изображенные люди, по определению Ф. Энгельса, «действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени...».

Всякое художественное творчество — радость открытий. Искусство социалистического реализма открывает в буднях неприкрашенной жизни величие ее внутренней красоты. Только метод социалистического реализма, основанный на принципах народности и партийности, обладает самыми объективными средствами изображения. Только он дает возможность создавать художественное произведение высокой гражданственности и гуманизма.

Искусство социалистического реализма выдвигает требование такой художественной правды, которая раскрывает правду самой объективной реальности, вскрывает диалектику ее развития.

Правда одна, но аспектов ее пластического выражения столько, сколько творческих индивидуальностей. Может, конечно, случиться, что «форма правды» осталась, а художественного образа нет. «...Художественная правда и правда действительности — не одно и то же, — замечал писатель И. А. Гончаров. — Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественною правдою»*.

...Что бы ни изображал советский фотохудожник, он должен на все смотреть глазами передового человека эпохи. Без широкого политического кругозора, без внутренней гражданской убежденности ему не создать правдивого художественного образа. Хорошо эту мысль выразил передовой деятель русской культуры — живописец И. Н. Крамской:

---

* И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, М., изд-во «Правда». 1952, стр 170.

FOTOOKO.RU PRESENTS

«В искусстве свобода ограничена необходимостью художественной правды, и потому свобода автора есть только понимание этой необходимости. Он обязан отчетливо выражать свое отношение к действительности. При всех условиях он — гражданин и человек — всегда что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит. Остается быть только искренним, чтобы стать тенденциозным...»

И тот же страстный поборник реализма разъяснял молодому Репину:

«Не в том еще дело, чтобы написать ту или другую сцену из истории или из действительной жизни. Она будет простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освещена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни...»*

Действительно, «простая фотография с натуры», то есть одна добросовестная передача всего зримого, — еще не искусство. Протокольная фиксация без сознательного авторского вмешательства приводит к натурализму, обедняющему образ и выхолащивающему содержание. Механический копиист в нагромождении случайных подробностей одинаково бесстрастен и к теплой улыбке и к числу бородавок.

Самое трудное умение — умение отбросить лишнее. Между тем суть творческого фотографирования — в обобщении. Синтез, типизация явления составляют основу всякого реалистического изображения. Обобщение, сохраняющее достоверность частных деталей, дает верность «типических характеров в типических обстоятельствах» (Энгельс). Прибегая к обобщению, автор даже может задаться целью создать символический фотопортрет, выражающий идею красоты человеческой личности. История фотоискусства знает немало таких попыток.

Однако из той же истории известно, что увлечение образами-символами нередко приводило авторов к абстрагированию. Символика, оторванная от реальности, противна самой природе фотографического изображения, сила которого в неоспоримой достоверности. Никакая аллегория не способна нас взволновать так, как зримая правда жизни, воплощенная в живом конкретном образе.

Нет снимков несуществующего. При этом каждый несет свою функцию. Один служит прикладным целям, другой рассчитан на эмоциональное восприятие.

Как показывают выставки последних лет, наши талантливые фотомастера умеют находить в частном, хроникальном общее и типичное. В таких работах сосуществуют факт и образ.

Элемент неожиданного, случайно подсмотренного всегда остается важной привилегией фотографа. Но когда речь идет о большой теме, сюжету нужна еще мысль, несущая заряд идейного

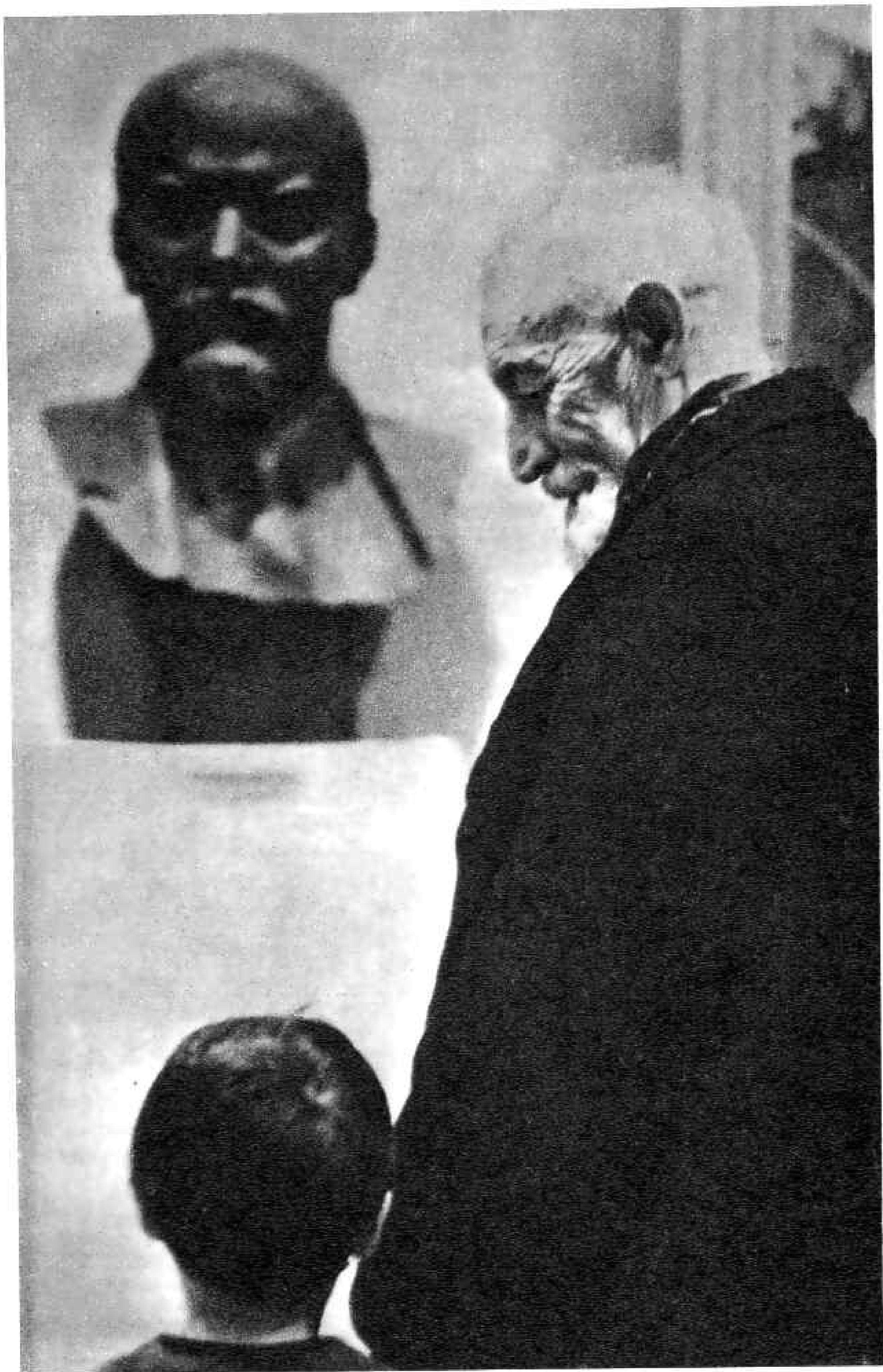
---

*И. Е. Репин, Далекое близкое, М., «Искусство», 1953, стр. 166.

Я. Довидзон. После операции. Профессор М. С. Коломийченко

FOTOOKO.RU PRESENTS





В. Калмыков. В музее

FOTOOKO.RU PRESENTS

воздействия. Такие работы мы с полным основанием называем произведениями искусства.

Нельзя пользоваться техническими средствами, не думая об их применении в эстетических целях. «Художник, который рисует так, как видит глаз, без участия разума, напоминает зеркало, которое отражает любой поставленный перед ним предмет, не познавая его». Это справедливое замечание Леонардо да Винчи должен помнить каждый художник.

За минувшие полвека изобразительные возможности фотоискусства неизмеримо расширились. На Международной выставке художественной фотографии в Москве (1961) демонстрировалось немало интересных работ, осуществленных различной техникой: изогелией, съемкой в инфракрасных лучах, применением псевдосоляризации, двойной экспозицией и т. п.

Неуклонное совершенствование фотографической технологии — факт весьма знаменательный. Однако какое бы практическое применение ни получили в дальнейшем перечисленные средства, роль фотохудожника-творца останется по-прежнему решающей. Всякий художественный снимок — результат авторского отношения к изображаемому явлению. Ни в чем ином, как в осознанном стремлении создать выразительный кадр, проявляется уровень культуры и профессионального мастерства.

Еще в 1912 году выдающийся русский фотохудожник-портретист Н. А. Петров доказывал, что хотя на первый взгляд в создании фотографического произведения участвуют бездушные факторы — фотоаппарат, физические явления и обусловленные ими химические процессы,— на самом деле снимок создает человек, стоящий за аппаратом, его воля, его творчество, его индивидуальность, его миросозерцание.

Фотоаппарат — только исполнитель воли мастера. Оценивая художественные достоинства снимка, мы определяем и степень авторского преодоления автоматизма фототехники.

Художественный фотопортрет — продукт сложного творческого труда. Создать его таким, как хочется, — значит предварительно изучить и понять свою модель. Вот как говорит по этому поводу наш старейший мастер фотопортрета А. П. Штеренберг:.

«Если период вынашивания темы у художника или писателя ни в ком не вызывает сомнения, то в отношении фотографии на этот счет можно предвидеть некоторый скептицизм. Я беру на себя смелость сказать, что фотографический портрет создается не в несколько минут, а требует длительной подготовки, близкого знакомства с человеком, я бы сказал — вживания в его мир»*.

---

* А. Штеренберг, Встреча с Джамбулом.— «Советское фото», 1941, № 1, стр. 14.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Создать художественный фотопортрет, конечно, нельзя в долю секунды, как это неосторожно утверждается в предисловии к переводной книге «Портретная фотография». Спуск затвора — только мгновенное претворение итога долгих и подчас мучительных исканий и раздумий.

Ни в одном виде изоискусства не ощутимо так воздействие технологии на замысел, как в фотографии. Однако если замысел не продуман в своей основе, то никакими техническими ухищрениями его не выразить яснее.

Надо не только хорошо знать фототехнику, но и то, что хочешь сказать своим произведением. Никого не убеждают торопливые снимки-однодневки, легковесно и узко отражающие действительность. Поиск, отвлеченный от реального содержания сюжета, неизбежно ведет к стилизации, схематизму, упрощенчеству.

Фотохудожник видит натуру в совокупности всех ее элементов. Процесс наблюдения включает как собственное эстетическое восприятие, так и сумму практических навыков. Совмещая в себе режиссера, оператора и технолога, фотомастер стремится сполна использовать техническое оснащение. Но идейно-художественная ценность избранного сюжета зависит прежде всего от способности проникать в сущность явления.

Сюжет — конкретное изобразительное претворение темы. Внутренняя логика его развития помогает показать в портретном снимке какую-то новую грань человеческого характера. Если это новое присуще людям нашего общества и раскрывает их типические черты, то такое изображение воспринимается как истинное произведение искусства.

НОВАТОРСТВО И МАСТЕРСТВО

В свое время Ф. Энгельс в рецензии на «Лекции о современной литературе немцев» А. Юнга резко высмеял всякие попытки давать безапелляционные рецепты современной манеры в искусстве.

В фотоискусстве тоже не может быть готовых рецептов, годных на все случаи. Художественное фотографирование — процесс творческий. В отличие от ремесленника фотохудожнику всегда присуще искание. Он проявляет свое мастерство не только уверенным владением изобразительными средствами, но и своеобразием избранной манеры, неповторимостью личного почерка.

В живописи нетрудно отличить Рембрандта от Гольбейна, Репина от Врубеля. А в фотографии?

Несколько лет назад на одной из фотовыставок экспонировались три фотопортрета — «Блондинка», «Шалунья», «В. Н. Меш-

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Ш т е р е н б е р г. Узбекский мальчик

FOTOOKO.RU PRESENTS

ков». Три разных образа, три творческих подхода к объекту и три совершенно различных технических исполнения. Бромойль с переносом, гуммиарабик, бром...

Даже искушенные в тонкостях технологии профессионалы не решались признать авторство за одним исполнителем — настолько разительно несходными были работы. Но их автор действительно один — фотохудожник Н. И. Свищов-Паола. Из этого примера следует, что стилистика фотоизображения также может быть разнообразной.

У фотоискусства свой выразительный язык, способный передать любой сюжет и любую заключенную в нем идею. Однако, изображая трехмерный мир на двухмерной плоскости, фотохудожник поставлен перед необходимостью считаться с возможностями доступных ему изобразительных средств. Методология фотосъемки учит понятиям о пространстве, планах, свойствах объективов и света. Все эти знания обязательны. И все же одного освоения технических правил еще недостаточно. Необходимо также, чтобы личная творческая практика отвечала общим задачам советского искусства сегодняшнего дня. Нельзя участвовать в строительстве коммунизма, создавая произведения, не трогающие зрителя, — произведения ограниченной мысли и поверхностной иллюстративности. Овладение профессиональным мастерством — первостепенная задача. Без высокого профессионализма самые лучшие желания остаются лишь благими намерениями.

— Умею ли я смотреть и сравнивать? Глубоко ли подхожу к теме? Целенаправленны ли мои старания? — вот первые вопросы, на которые должен ответить фотограф самому себе.

Старое правило учит: побольше новизны, оригинальности, но отнюдь не кривлянья, оригинальничанья. Еще Гегель в своей «Эстетике» призывал «не смешивать оригинальность с художественным произволом», не понимать «под оригинальностью создание чего-то причудливого».

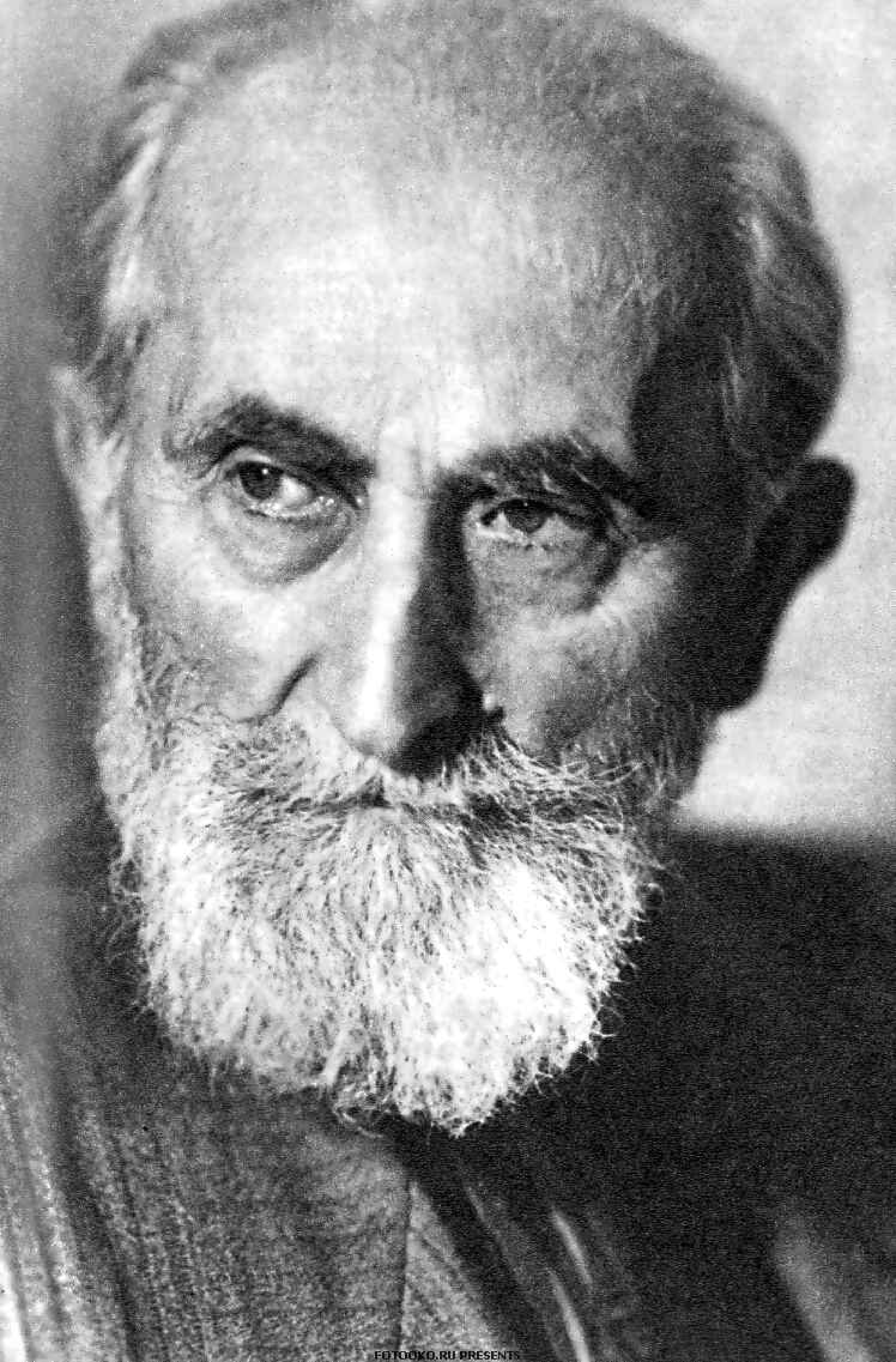
Подлинное творчество предполагает неустанный поиск. Всякое открытие должно приближать зрителя к постижению прекрасного. Истинная красота произведения определяется внутренней правдой. Но нельзя поступаться красотой и правдой ради непременной новизны изобразительного решения. Это еще не делает снимок современным и художественным. Так же, впрочем, как и заумь никогда еще не обогащала наших эстетических представлений.

Лучший метод изображения — тот, который не ведет к разрыву между формой и содержанием. Как же найти их соответствие?

Новая форма безусловно действенна своей оригинальностью, однако сама по себе новизна формы не должна обращаться в самоцель. «У кого есть содержание, — писал Н. Г. Чернышев-

И. Минскер. Портрет ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS


FOTOOKO.RU PRESENTS



Е. Ростенштейн.
Доярка Люба Красикова

ский, — тот не будет хлопотать, чтоб отличиться оригинальностью. Он не может не быть оригинален, потому и не думает об этом. А забота о форме приводит к пустоте и ничтожности. За ничтожностью следует подчинение».

Одно из проявлений такого подчинения — подражательство. При ремесленном подходе, то есть при выполнении снимка без воодушевления и любви, подражательство перерастает в штамп, шаблон.

Именно шаблон порождает тот «ремесленный фотографизм», о котором упоминалось в приветствии ЦК КПСС Всесоюзному съезду художников. Совершенно очевидно, что под этими словами разумелось протокольно-объективистское отношение к натуре — отношение, лишенное идейного осмысливания темы.

Искусство не терпит шаблона. Самый выразительный прием от частого повторения нейтрализуется и перестает воздействовать. Когда-то всех привлекали кадры, композиция которых строилась на пересечении четких линий или на контрастах ритмично повторя-

FOTOOKO.RU PRESENTS

ющихся пятен. Во многих случаях это уместно, логически оправдано. Но навязчивое повторение одной композиции со временем приедается и начинает раздражать

Формальных приемов фотографирования много. И те, что найдены давно, первыми становятся жертвами частого употребления.

Бывает и такое: автор многих замечательных фотопроизведений, составивших ему известность, вдруг начинает повторяться в самой теме сюжетов. Повторение найденного ведет к творческому застою. Как тут не вспомнить Маяковского: «Не беда, если моя новая вещь хуже предыдущей; беда, если она на нее похожа».

Самоповторение — снижение требовательности к своему мастерству. Даже опытному художнику это угрожает опасностью впасть в подражательство или манерность.

Известно, что достоинства, продолженные без меры, становятся недостатками. Всякая инерция схемы парализует идейное воздействие произведения, притупляет восприятие и в конечном счете обращается против автора. Только высокая требовательность к своему творчеству — залог преодоления штампа. Если вы не лишены эстетического чутья, нужно отказаться от подражательства.

В искусстве очень важно глубокое и самобытное ви́дение жизни. Каждому подлинному фотохудожнику присущ свой прочувствованный круг тем и сюжетов. Не случайно поэтому в творческой практике современных мастеров замечается размежевание по отдельным видам съемки в пределах одного жанра. В портрете один избирает постоянным объектом детей, другого влекут люди физического труда, третьего — спортсмены.

Профессионалы, работающие в печати, нередко поставлены в жесткие условия задания, но это нисколько не ограничивает их индивидуальной творческой манеры (см. работу И. Минскера «Портрет»).

Душа фотоискусства — современность. Многообразный мир нашей жизни полон новыми темами, образами, характерами. Чтобы ярко отобразить их средствами фотографии, надо постоянно воспитывать в себе драгоценное умение подмечать необыкновенное в повседневном.

Советский фотомастер — последовательный реалист. Для него реализм — это глубокая мысль, ясность, естественность. Снимок делает современным не только тема и сюжет, но и мировоззрение, гражданское самосознание автора. Талантливый, зоркий фотохудожник снимает не все, что видит, зато видит то, что необходимо сфотографировать. Поэтому у него редко найдешь случайные и скучные сюжеты. Его произведения — результат строгого отбора.

Умение видеть, конечно, еще не означает умения передать увиденное. Нелегко и не просто техническими средствами освободить

FOTOOKO.RU PRESENTS

документальное изображение от второстепенного, наносного и довести его до собирательного образа. Но именно это составляет цель художественной съемки. Тогда фотография способна сказать больше, чем на ней изображено.

Богат и своеобразен язык фотоискусства. В то же время оно не может развиваться без обновления самих приемов. Чтобы фотопортрет обратился в произведение высокого идейного звучания, автора не должна покидать горячая заинтересованность в свежих и смелых решениях. Фотохудожник, стремящийся возвеличить нового человека, не может не искать новых форм его изображения. С ними приходит и то своеобразие почерка, которое поэт назвал «лица необщим выраженьем».

Всякая тема зависит от ее авторского истолкования. Здесь и проявляет себя тот высокий профессионализм, который полностью исключает холодное ремесленничество.

Стремление по-своему отобразить жизнь значительно усиливает идейно-художественные достоинства снимка. Острое вйдение вдумчивого мастера привлекает внимание к его произведению и заставляет зрителя по-новому осмысливать действительность.

Подлинное мастерство фотохудожника означает не техническую сноровку, а умение видеть за конкретным фактом наше движение в завтрашний день. Только такой снимок обретает силу идейного воздействия и остается жить как произведение настоящего искусства.

Когда мы смотрим на полотна великих живописцев, мы подчиняемся непосредственному впечатлению. Их произведения заставляют работать наше воображение, вызывают широкий круг ассоциаций. То же самое мы испытываем при виде лучших произведений фотоискусства. Однако фотография, напоминающая живопись, так же плоха, как живопись, напоминающая фотографию.

Тот, кто стремится к завершенности формы, не может пренебрегать опытом своих предшественников, обходить вопросы культурного наследия. Фотограф, так же как живописец, должен изучать и, соответственно, использовать все прогрессивные достижения мирового искусства. Творческие искания немыслимы без преемственности традиций культуры прошлого. В Программе КПСС записано: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры».

Новаторство заключается, конечно, не в замене одних приемов другими ради формального экспериментирования. Самая изысканная выдумка не заменит собой неповторимой поэтичности реальной жизни. Подлинное новаторство состоит в стремлении убедительно отобразить наиболее значительные явления действительно-

FOTOOKO.RU PRESENTS

сти, познать их новый смысл и красоту. Не тот новатор, кто отдает свое призвание отвлеченному формотворчеству, а тот, кто ищет пути раскрытия современной темы, кто связывает свое художественное открытие с идейным утверждением нового содержания жизни.

Александр Родченко был для своего времени новатором. Смелым обращением к неожиданным ракурсам, к непривычным формам композиции он преодолевал канонические методы съемки. Его работы действовали, как стихи Маяковского. Но каждое время требует своих форм изображения. И если не нужно писать «под Маяковского», то бессмысленно подражать и Родченко...

Кто-то метко сказал, что в фотографии очень легко прикинуться художником, не будучи им на самом деле. Для творчества необходимы дарование, талант. Талант — это умение образно передать через себя все то, чем живет общество и что становится достоянием его культуры. Но талант без дисциплины, труда, без постоянной увлеченности ведет к творческому застою...

Нам не обязательно знать, чем руководствовался автор, создавая произведение. Важнее убедиться, насколько предложенная им форма изображения доходит до зрителя, насколько она подтверждает его собственное понимание действительности. Вот почему не имеет принципиального значения, каким методом осуществлялась съемка. Решает все результат.

Это одинаково относится и к репортажным и постановочным снимкам, если только они насыщены правдой созданных образов. Все значительное в искусстве приходит от правды жизни.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТИПИЧЕСКОЕ В ОБЛИКЕ

Для портретного изображения допустим любой светописный рисунок. Фотохудожник волен предпочесть и самые мягкие тональные переходы и самую жесткую контрастность, напоминающую графику. При этом предполагается, что в осуществлении своего замысла он исходит из основополагающих принципов реализма.

Вспоминается интервью с известной итальянской актрисой Анной Маньяни, возмущавшейся ретушью ее фотопортретов.

— Не убирайте морщин с моего лица,— требовала она.— Мне понадобилось пятьдесят пять лет, чтобы их нажить...

Говоря словами Герцена, человеческое лицо — паспорт, на котором время ставит визы. Это не значит, что надо излишне подчеркивать возрастные особенности объекта. Тем более недопустимо выделять различные случайные дефекты, вроде шрамов, бородавок и т. п.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Подобные поверхностные приметы ничего не добавляют к основной характеристике внешнего облика, они, скорее, утрируют его.

Лицо человека — не только возраст. Оно еще — пол, национальность, социальное происхождение, интеллект. Внешнее, разумеется, не всегда отражает внутреннее. Вместе с тем художник портрета не может игнорировать индивидуальных физических признаков фотографируемого человека.

Наружный облик — результат определенного анатомического строения человека. Иногда в его пропорциях наблюдаются заметные отклонения от обычных норм, с чем также приходится считаться. Речь идет о благоприобретенных или наследственных аномалиях.

Установлено, что из наследственных признаков чаще всего передаются поколениям окраска кожи, цвет волос, форма головы. Особенно устойчиво потомство сохраняет формы носа и губ. Один историк так описывает наружность Филиппа II:

«Лицом он был живой снимок с отца: с таким же широким лбом и голубыми глазами, с таким же орлиным носом. Нижняя часть лица сохранила и у него неизменное бургундское наследство. Его нижняя губа была также тяжела и отвисла, рот велик, а челюсть безобразно торчала вперед».* Указанная фамильная особенность физического обличья получила у искусствоведов даже нарицательное название: «Бургундская губа», «нос Бурбонов»...

Каждое движение мускула выдает реакцию человека на происходящее. Лицо может выражать разнообразный комплекс душевных состояний, и поэтому портретист должен уметь «прочесть», какие переживания «написаны» на нем.

«Фотографии редко дают сумму всего, что лицо человеческое в себе заключает, в фотографии же Панова явилось счастливое исключение, — писал И. Н. Крамской о фотопортрете Достоевского работы видного профессионала.—Можно догадываться, что в данном случае в помощь фотографии явился такой момент в жизни Достоевского, как пушкинский праздник в Москве: портрет этот снят после его знаменитой речи о значении Пушкина»**.

Кто-то заметил, что выражение лица заключено не в его чертах, а в его «поведении». Оно говорит собой, о чем думает, чем взволнован человек. В одном случае таким «поведением» могут оказаться, скажем, бегающие глаза, в другом — плутоватая улыбка, в третьем — приподнятые брови. И стоит только это чуть подчеркнуть, как лицо оживает, одушевляется.

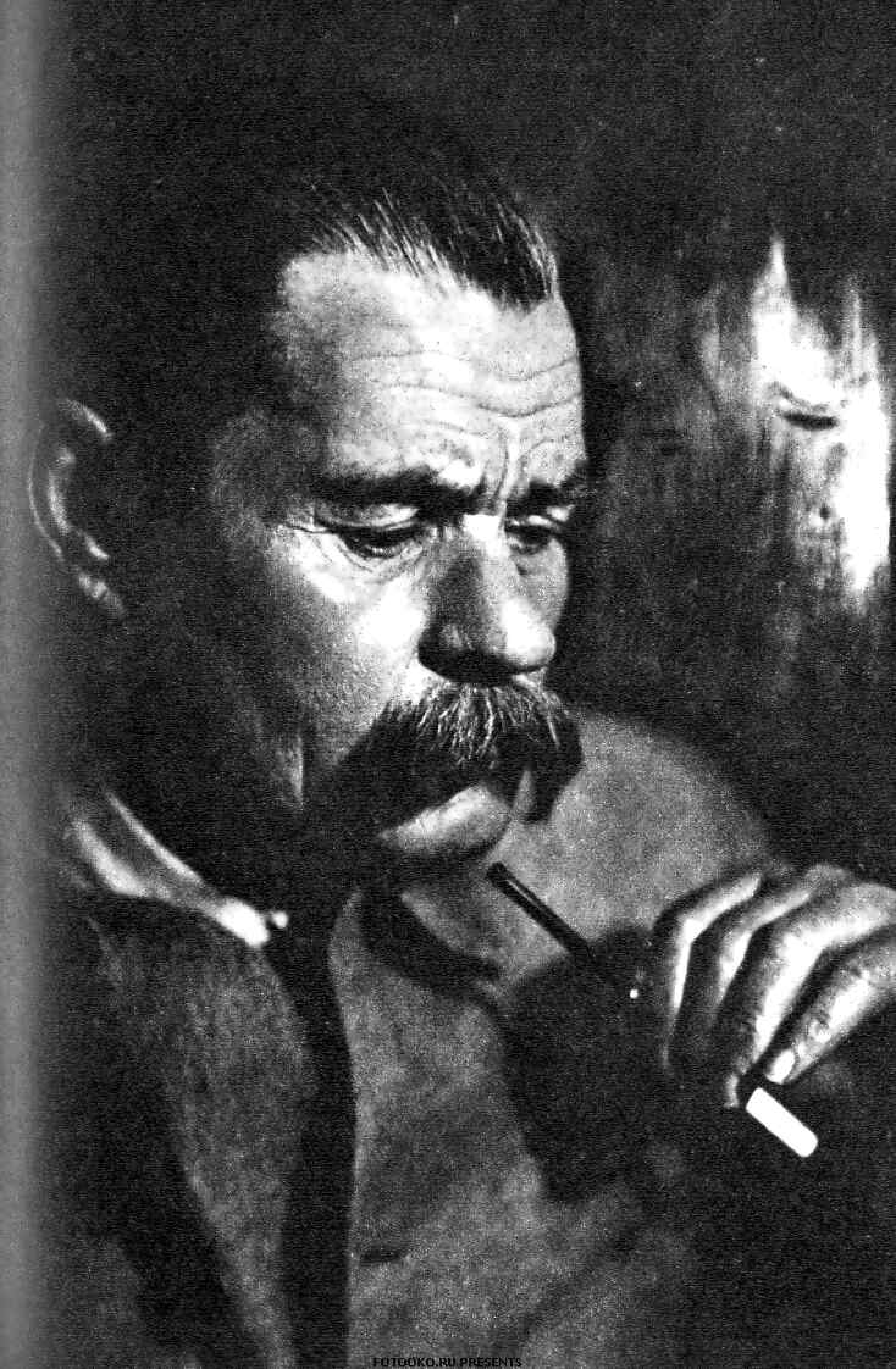
---

*Д. Мотлей, История нидерландской революции и основание Республики соединенных правительств, т. I, Спб., стр. 121—122.

** «Художественный журнал», 1881, март.

М. Наппельбаум. А. М. Горький (1928) ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS

В каждом человеческом лице всегда есть что-то свое, неповторимое, отличающее его от тысяч других. Распознавать эти признаки — первая задача портретиста. Для этого он должен ясно представлять себе строение объемных форм лица. Разобраться в них помогает знание пластической анатомии.

Выражение лица непрестанно меняется. Даже при кажущемся покое мимические мышцы не прекращают своих функций. Изучив механику их сокращения, легче установить, какие морщины постоянны, а какие случайны. Пластическая анатомия объясняет, например, как изменяется форма рта улыбающегося человека. А это необходимо знать, поскольку улыбкой сопровождаются самые различные эмоции: улыбка может быть радостной, восторженной, презрительной, снисходительной, напряженной, мученической, наигранной, беспечной, ласковой и просто непроизвольной.

Фотолюбитель сфотографировал молодую доярку. Критик писал: «Девушка неподдельно и задорно смеется. Чувствуется, что у нее хорошее настроение, она любит жизнь, свою работу. Конечно, снимок нельзя назвать авторской находкой. Он чрезвычайно прост, даже профессия молодой труженицы здесь четко не определена (так может быть одета и птичница, и зоотехник, и т. д.). И все-таки этот портрет подкупает жизнерадостностью, вызывает хорошие чувства». (См. стр. 110).

Что же способствует такому восприятию? Прежде всего удачно схваченное психологическое состояние человека. Улыбка доярки не наигранна, естественна — она правдиво выражает ее характер.

Верно подмеченная деталь усиливает портретную характеристику. Много примеров тому дает художественная литература. Вспомните, как Л. Толстой выделяет особенности внешнего облика своих героев. Описывая Наполеона, он останавливает внимание не только на его манере двигаться, жестикулировать, но и на цвете лица. В словесном портрете «маленькой княгини» Болконской писатель подчеркивает ее верхнюю губу, которая чуть короче нижней.

Кстати сказать, другой писатель (В. Вересаев) считал, что «зеркало души» — не глаза, а губы. «Хотите узнать душу человека,— писал он,— глядите на его губы. Чудесные, светлые глаза и хищные губы. Девически-невинные глаза и развратные губы. Товарищески-радушные глаза и сановнически поджатые губы с брюзгливо опущенными вниз углами»*.

Из подобных высказываний (а в них нет недостатка) неизменно следует одно: фотопортретисту очень важно овладеть культурой аналитического зрения.

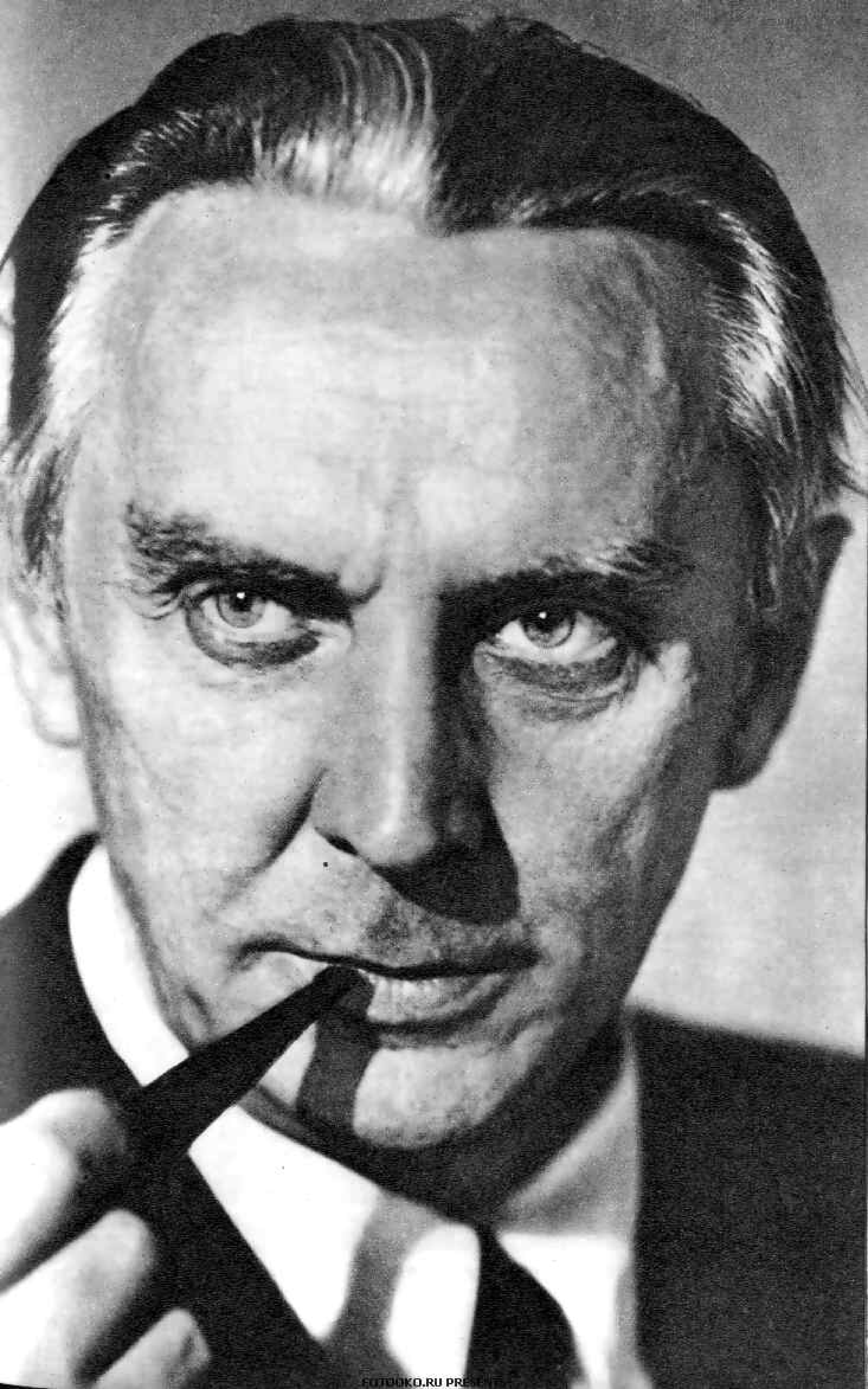
«Во всей его фигуре, сухощавой и стройной, несмотря на легкую сутуловатость, в небольшой, хорошо посаженной голове с крутым

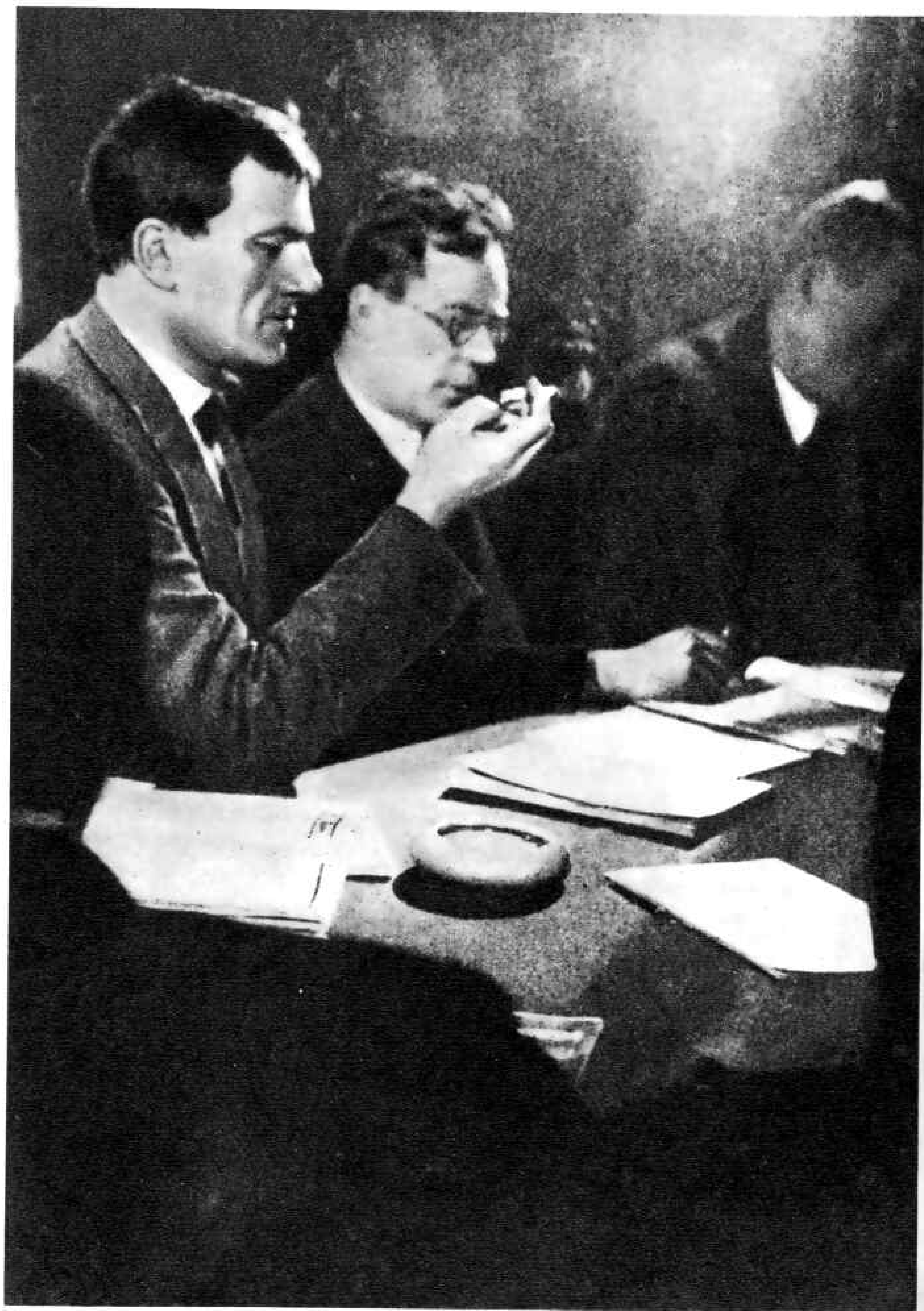
---

*В. Вересаев, Записи для себя. — «Новый мир», 1960, № 1.

Г. Вайль. Константин Федин ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS





М. Озерский. В. В. Маяковский (1929)

FOTOOKO.RU PRESENTS

крылом падающих на висок каштановых волос, в пристальном взгляде серо-синих глаз, опушенных длинными ресницами, чувствовалась та подобранность, та целеустремленная и сдержанная сила, что придает каждому движению человека значительность, достоинство и даже изящество»* — так рисует портрет А. М. Горького С. Маршак.

А вот свидетельство другого мемуариста, тоже часто встречавшегося с великим писателем:

«Я не помню другого человека, в котором бы угловатая нескладность фигуры так уживалась с эластичностью и непринужденностью походки и движений. Легко и свободно входил Горький в комнату и так же легко находил для себя уютную и какую-то свою «горьковскую» позу... Еще одна особенность Горького всегда поражала меня — его умение носить одежду. Все казалось на нем красивым, добротным и одетым впервые. Платье было выглажено так, что не имело ни одной лишней складки. Синева сорочки оттеняла смуглый цвет лица. Обувь сияла, начищенная до отказа. И даже домашние мягкие туфли, не теряя своей первоначальной формы, выглядели только что принесенными из магазина»**.

Читая эти воспоминания, мы воспринимаем образ Горького через словесное определение внешних примет. Литературный портрет позволяет нарисовать облик человека еще как бы и изнутри, причем в различные моменты его жизни.

А как показать того же Алексея Максимовича на художественной фотографии? Очевидно, через какую-то деталь, раскрывающую его натуру, привычки.

Незаурядная наблюдательность помогла М. Наппельбауму заметить, например, такую особенность писателя: «У Горького,— вспоминает он,— была привычка держать мундштук не так, как его держат обычно, между двумя пальцами, а весьма своеобразно, вытянув четыре пальца поверх мундштука, а большим придерживая его снизу. Я не удержался, чтобы не использовать эту давно наблюденную мною привычку. Рука с мундштуком завершает композицию, придает законченность образу. Когда я делал снимок, я дал боковое освещение и постарался ни в какой мере не сгладить резкой скульптурности лица Горького, подчеркнуть и морщинистый лоб и складки на опущенных веках. Нельзя было скрадывать ни одной черты этого на редкость выразительного лица. Но особенно радостно, что в этом портрете мне удалось уловить мысль на лице Горького, задумчивый взгляд писателя из-под насупленных взлохмаченных бровей. Мне кажется, что именно этот грустный с

---

*С. Маршак, В начале жизни.— «Новый мир», 1960, № 2.

** М. Бабенчиков, Слово о Горьком (Воспоминания).— «Неделя», 1963, № 10 (3—9 марта).

FOTOOKO.RU PRESENTS

оттенком горечи взгляд, морщины на лбу в сочетании с мужественным, характерным, суровым лицом и дает представление о глубоких мыслях и больших страстях, которые волновали душу этого яркого, сильного человека»*.

Фотохудожнику всегда важно подметить и не упустить какой-то неповторимый штрих, какую-то черточку, присущую данному человеку. Искусство фотопортрета — в известной степени искусство детали, но детали многозначащей. Иначе она остается только подробностью, загружающей кадр. Мы имеем в виду деталь как особую частность, оживляющую сюжет.

Писатель К. А. Федин — тоже человек курящий, и о том можно судить по трубке, которую он приставил к губам на портрете работы Г. Вайля. Но едва ли она усиливает образ. Скорее, создает впечатление нарочитости. Другое дело — портрет прославленного летчика Валерия Чкалова, выполненный тем же фотомастером. Здесь трубка — существенный атрибут. Чкалов не расставался с ней ни в долгие часы своих отважных полетов, ни в повседневном быту, и она органична для облика героя.

Дм. Бальтерманц сфотографировал рабочего-плавильщика. Что подкупает в этом снимке? Удивительная достоверность, подтвержденная одной точно найденной деталью: рукавицей, сунутой рабочим под мышку, когда он закуривал...

Портретный образ могут обогащать аксессуары, сама обстановка, в которой находится объект. Фотожурналист М. Озерский — автор репортажного портрета балерины Марины Семеновой. Она сидит перед зеркалом артистической уборной в окружении предметов, относящихся к ее профессии. Сознательно введя их в кадр, автор так объяснял свой замысел:

«Не только эта повелительно, несколько артистически вскинутая рука с очками в ней, строгое лицо и поза знаменитой балерины, но и эти небрежно брошенные сумка, кофточка, туфли, старое театральное кресло с цифрой «4» на спинке дополняют образ, характеризуют обстановку, создают определенное настроение».

Нельзя не согласиться, что детали придают портрету жизненную доподлинность, но, чтобы они несли сюжетную нагрузку и не стали ненужными подробностями, необходим еще их отбор. В снимке Маяковского (работа того же Озерского) подмечена верная деталь: словно «лепящие» мысль пальцы, зажавшие мятую папиросу. Этот своеобразный и очень свойственный поэту жест отлично завершил его портретную характеристику.

Разберем еще два снимка. На первом — мужчина, стоящий в зале, увешанном картинами. Он повернулся лицом к зрителю и что-

---

*М. С. Наппельбаум. От ремесла к искусству. М., «Искусство», 1958, стр. 71.

FOTOOKO.RU PRESENTS

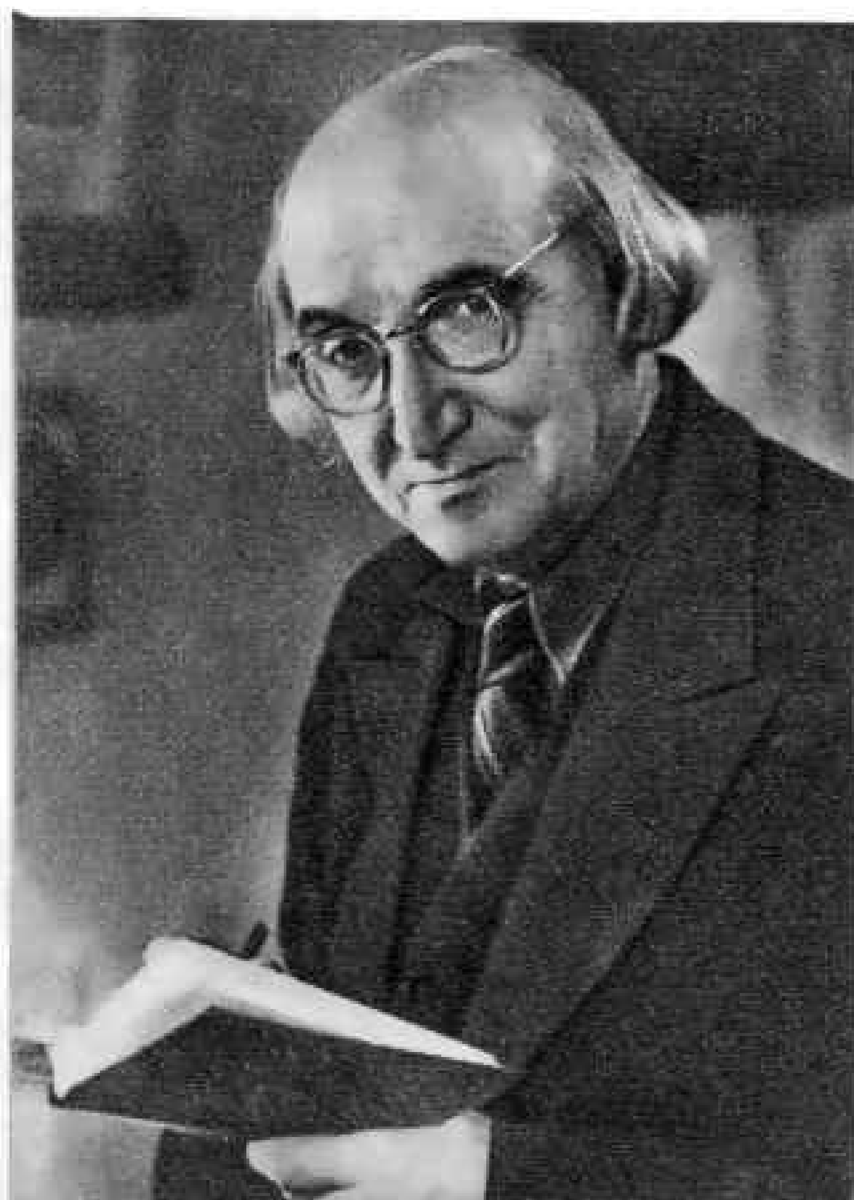


И. Минскер. И. Г. Эренбург

FOTOOKO.RU PRESENTS



Б. Покровский. Искусствовед



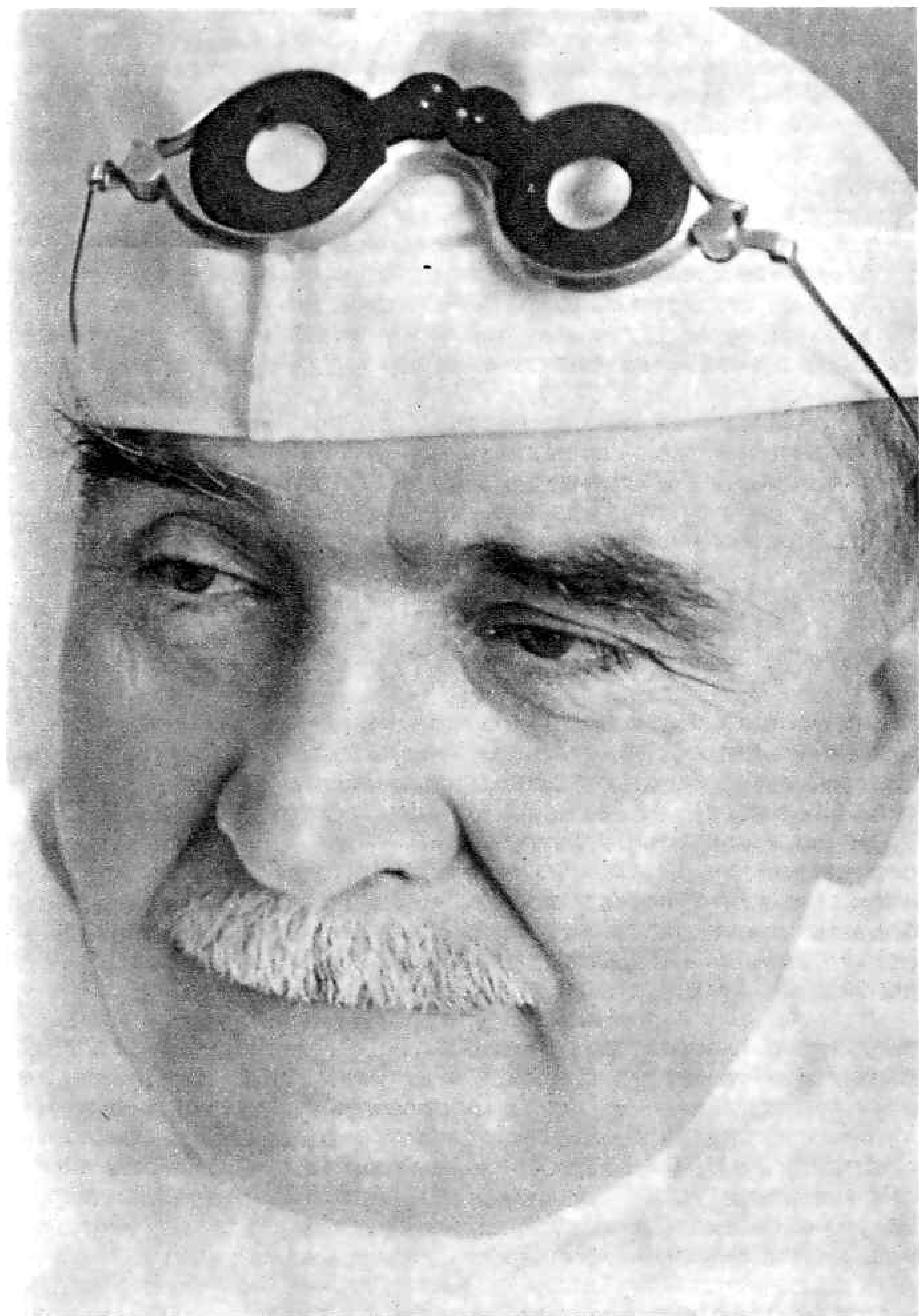
Е. Доронин. Искусствовед

то записывает. На втором — пожилой мужчина, в руках которого раскрытая книга, хотя он предпочитает смотреть в объектив. Обе фотографии разных авторов, но названы одинаково «Искусствовед».

Перед нами довольно частый случай: стремление подтвердить образ подписью. Но ведь профессия не написана на лице, а типизирующих признаков оказалось недостаточно. Нужны более точные детали. Таковы, например, белая шапочка и медицинские очки («Портрет врача» Я. Табаровского) или марлевая повязка («Медсестра» Л. Лазарева).

Не следует, однако, думать, что фотопортрет без адреса, вроде различных «Незнакомок»,— эстетический пережиток, перекочевавший из живописи. Некоторые считают, что это снижает достоверность изображения. Но разве достоверность надо подкреплять данными паспорта? Сила подлинно художественного портрета именно в том, что образ живет без сопроводительного ярлыка. И лучшими фотопортретами мы называем такие, которые сделаны с установкой на обобщение. Фотография широкого обобщения и психологической глубины скорее заслужит внимания зрителя и даже наведет его на размышления. Только обобщая, то есть не отрывая частного от общего, можно показать «океан в капле воды». Обобщение

FOTOOKO.RU PRESENTS



Я. Табаровский. Портрет врача

FOTOOKO.RU PRESENTS

мыслимо в сторону выделения типических черт. Типизация, по известному определению Белинского, «состоит в том, что поэт берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности».

Типическое, следовательно, не устраняет единичного, индивидуального. Индивидуальные черты изображенного человека могут быть свойственны как ему одному, так и многим. Без индивидуального не существует жизненной правды искусства.

Известное произведение Репина «Протодьякон» точно передает портретное сходство с конкретным лицом (это был протодьякон из Чугуева). Вместе с тем живописный портрет стал образом всего русского духовенства. Внешнее правдоподобие не помешало типизации.

Художественный реалистический портрет несет в себе диалектическое единство индивидуального и общего. Индивидуальное здесь наглядно конкретизирует общее. «...Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность»*, — так определял Энгельс задачу индивидуализации характера.

ЧТО ТАКОЕ ПОРТРЕТНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

«В искусстве прекрасно только характерное»,— говорил французский скульптор Роден. Основу типического портретного образа составляет обобщение. Однако типического образа не создать, если он не вберет в себя какие-то характерные частности.

Человек как объект изображения — не только представитель определенной социальной группы, но и отдельная индивидуальность. Можно нарисовать портрет человека вообще, но нельзя изобразить конкретную личность, игнорируя особенности ее внешнего облика. Внешнее, будь то физические черты, костюм или манера держаться,— выразительный показатель внутреннего.

Картина И. Е. Репина «Государственный совет» — целая портретная галерея человеческих типов. Что ни лицо, то яркий представитель своего класса. Говоря словами В. В. Стасова, мы видим «собрание бесстыдных изобретателей мерзости и преступлений». В реальной действительности, то есть в день заседания совета, эти люди, возможно, выглядели иначе и притом не так отвратительно. Но гений наблюдательного художника показал их, допустив сатирическое обобщение. Групповой портрет настолько разоблачил внутреннюю сущность изображенных персонажей, что

*Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М.—Л., 1938, стр. 161.

FOTOOKO.RU PRESENTS


FOTOOKO.RU PRESENTS

обратился в зримый символ прогнившего самодержавного строя. Великий художник достиг этого благодаря острой портретной характеристике каждого образа.

Что же такое портретная характеристика?

Вот как ее понимал выдающийся русский художник — непревзойденный мастер психологического портрета В. А. Серов:

«Любое человеческое лицо так сложно и своеобразно, что в нем всегда можно найти черты, достойные художественного воспроизведения,— иногда положительные, иногда отрицательные. Я, по крайней мере, внимательно вглядевшись в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самим лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте... Поэтому меня и обвиняют, будто мои портреты иногда смахивают на карикатуры»*.

В. А. Серов действительно отличался необыкновенным умением проникать в глубины душевного мира своих моделей. О его портретах Валерий Брюсов писал, что они «срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица, созданного всей жизнью, всеми тайными помыслами, всеми утаенными от других переживаниями».

Итак, вникать в «сокровенный смысл лица», чтобы раскрыть психологию человека, всегда было творческой целью выдающихся портретистов живописи. И фотографу никогда не мешает учиться у них психологическому проникновению в образ.

Творчество Серова представляет особый интерес еще и потому, что ранние его портреты написаны не столько в цветовой гамме, сколько в тональной. «Таковы, например,— пишет исследователь,— портреты Ермоловой, Горького, Ливен, М. А. Морозова, которые построены на контрастах нескольких больших тональных отношений, довольно близких друг к другу по своим цветовым качествам...»**.

Изучая произведения русских живописцев, немало полезного можно извлечь также из творческого опыта П. Федотова или, скажем,— В. Маковского. Эти художники — наиболее «фотографические» в смысле острого наблюдения жанровых сцен. Даже заурядный бытовой сюжет типизирует какое-то явление жизни. Федотов мог извлекать значительный социальный смысл из самого обыденного житейского эпизода. К тому же благодаря большому композиционному дарованию оба мастера умели находить своим персонажам точное место и действие на картинной плоскости.

---

*С. Мамонтов, В. А. Серов. — Журн. «Путь», 1911, № 2, стр. 40.

**В. Лапшин. Уроки великого портретиста. — Журн. «Искусство», 1965, № 1, стр. 51.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. М а л ы ш е в. Художник М. В. Нестеров

FOTOOKO.RU PRESENTS

Портреты кисти выдающихся художников прошлого совмещают достоверную передачу черт наружности с глубоким проникновением в сложный душевный мир человека. Вот почему произведения классиков мирового искусства служат не только предметом эстетического наслаждения. Изображение характеров и общественных типов — одно из средств исследования самого общества. Известно немало портретов великих людей, которые стали, так сказать, их биографиями-характеристиками.

Правда жизни выступает убедительнее, если она одухотворена творческой волей мыслящего художника. «Подлинный портретист,— писал народный художник СССР К. Юон,— дает не столько изображение глаз портретируемого, сколько стремится передать его взгляд, он изображает не рот своей модели, а движение губ, передает не столько наружный облик позирующего, сколько ищет выражение его характера, отражение его внутреннего существа во внешних чертах»*.

Может ли фотограф, пользуясь фотографической техникой, достигнуть подобного?

Ведь известно, что некоторые отказывают фотографии в способности обобщения и образного истолкования действительности. Они видят преимущество живописца прежде всего в том, что, истолковывая факт, он домысливает его.

Да, фотография исключает домысел — она отображает лишь конкретную реальность. И все же это нисколько не ограничивает ее возможностей как искусства, нисколько не снижает идейно-художественного воздействия снимков.

Некоторые художники не склонны признавать фотографию самостоятельным искусством. Впрочем, это не мешает им считать искусством свои... старательные перерисовки фотоснимков. Говорят, что фотографы и живописцы поделили между собой творческие качества: фотографы взяли себе зоркость, а живописцы — воображение.

При всех суждениях одно несомненно: всякое произведение реалистического искусства представляет собой единство отвлеченного замысла и конкретных наблюдений. Принципиальная цель фотографа та же, что и живописца: создать портрет-образ.

Живописец пишет картину по эскизам и этюдам. Создавая портрет, он может перерабатывать материал натуры, усиливать экспрессию отдельных черт лица. Фотография не допускает синтезирования. Нельзя документальное изображение подменить монтажной аппликацией, составив лицо человека из нескольких кадров.

---

*К. Ф. Юон, Пути советской живописи. — «Литературная газета», 1956, от 15 ноября.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Л. Лазарев. С. Я. Маршак

Реалистический художественный фотопортрет — также итог авторских раздумий, развитой наблюдательности, композиционного чутья. Все ли знают, какими творческими муками достается его рождение? Десятки предшествовавших ему кадров носят характер тех же своеобразных этюдов. Не будь их, фотомастер не смог бы получить, наконец, тот единственный снимок, который назовет законченной работой.

Фотохудожник не просто воспроизводит натуру — он также выражает свое отношение к ней. Давно изжила себя легенда о холодном бесстрастии объектива. В том убеждают лучшие произведения фотоискусства.

«Достаточно посетить любую современную фотографическую выставку, чтобы видеть, что фотограф может быть хорошим психологом и как портретист может выражать очень тонкие нюансы своего поэтического восприятия природы, может конкурировать с

FOTOOKO.RU PRESENTS

гравюрой и законченным рисунком, художественно вводя соответственные технические элементы в свое произведение...»*.

Так писал А. В. Луначарский еще в 1925 году, когда фототехника да и фотоискусство были менее совершенны, чем сегодня.

«Какая прекрасная, подлинно рембрандтовская светопись!» — восхищенно отзывался Анри Барбюс о фотопортретах М. Наппельбаума...

И, наконец, тот же великий Репин надписал на своем портретном снимке: «...я не нахожу слов для похвалы фотографу. Сильный фон, черный цвет необыкновенно приятен... И с таким вкусом напечатано, в меру...»**.

Похвальные отзывы можно умножить, но, разумеется, не в них дело. Художественный фотопортрет должен раскрывать индивидуализированный человеческий характер. Чтобы добиться этого средствами фототехники, необходима особая зоркость, соединенная с опытом и вкусом. Фотографируя человека, мастер ищет главную, определяющую черту его характера. Выделять в лице существенное — единственно закономерный путь к созданию правдивого образа.

Индивидуальные признаки лица многообразны и каждое имеет свою объемную форму. Задача состоит в том, чтобы выразить эту форму тактично, не доводя до шаржа. Портретная характеристика подразумевает не утрирование физического склада, а пластичное выделение того главного, что делает людей непохожими друг на друга. Суть творческой проблемы — сохранить нерасторжимое единство индивидуального и типического.

КАК ПОНИМАТЬ ПОРТРЕТНОЕ СХОДСТВО

Отправляясь в 1897 году в сибирскую ссылку, В. И. Ленин захватил с собой альбом собранных им фотографий. Это были преимущественно фотопортреты выдающихся деятелей революционного движения и мировых писателей демократов***.

В московском Музее К. Маркса и Ф. Энгельса теперь находится фотография Маркса 1876 года, ранее принадлежавшая Владимиру Ильичу. На ее обороте рукой Ленина выведены даты жизни гениального творца «Капитала».

---

*А. В. Луначарский, Фотография и искусство. — «Фотограф», 1926, № 1, стр. 8.

** «Советское фото», 1961, № 3, стр. 16.

*** Подробнее об этом см. в статье Л. Волкова-Ланнита «Фотография в жизни В. И. Ленина».— «Наука и жизнь», 1963, № 4.— *Ред.*

FOTOOKO.RU PRESENTS

Ленин превосходно знал все известные в то время фотографические портреты основоположников научного коммунизма. Позже, в советские годы, он посетил выставку моделей памятника Марксу. Внимательно осмотрев работу С. Алешина, Владимир Ильич попросил А. В. Луначарского передать скульптору, «чтобы волосы вышли похожи, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, которое получается от хороших его портретов, а то как будто сходства мало»*.

Беглое замечание Ильича касается понимания очень важной творческой проблемы портретного сходства. Не может быть «хорошего портрета» без наличия сходства. Даже такая на первый взгляд второстепенная деталь, как волосы, играет существенную роль в изобразительной характеристике человека.

Требование дать сходство в равной мере относится и к современному фотопортрету. Достоверность — суть природы фотографического изображения, но это качество не сводится лишь к зеркальному тождеству копии с оригиналом. Фотоискусство также ставит себе задачу образного воплощения действительности. Поэтому вопрос о сходстве не может не интересовать советских фотохудожников, специализирующихся в портретной съемке.

На разных исторических этапах развития пространственных искусств по-разному понимали сходство. Но для художников-реалистов всегда остаются незыблемыми эстетические принципы, заложенные великими портретистами прошлого начиная с эпохи Возрождения. Каждому фотографу, стремящемуся повысить свое мастерство, необходимо изучать драгоценный опыт классической живописи.

Как же должна решаться проблема сходства в творческой практике профессионала? Очевидно, стремлением найти верное соотношение внутренней сущности портретируемого и его наружности. В подлинно художественном портрете это соотношение нерасторжимо.

Надо различать внешнее сходство и сходство внешности. Только выделяя важнейшие черты облика, фотомастер сможет раскрыть и существенные грани человеческого характера.

«Я рад, что вы так похожи на мой портрет», — заявил по окончании сеансов один буржуазный живописец, желая оказать любезность своей модели. Очевидно, он пренебрегал отложившимся впечатлением о живой натуре. Поэтому, позволяя себе самое вольное ее истолкование, не мог рассчитывать на сходство.

Не может его достигнуть и тот, кто в подходе к объекту остается сугубым натуралистом. В наши дни это подтверждает продукция

---

*А. В. Луначарский, Ленин и искусство. — «Художник и зритель», 1924, № 2—3.

FOTOOKO.RU PRESENTS

фоторемесленников. «Ничто так не близко к вымыслу, как фотографии, сделанные для удостоверения личности».

Нельзя не согласиться с этим несколько парадоксальным выводом И. Эренбурга. Передать сходство — значит отразить постоянство характерных черт. Тот же автор высказывает такие соображения на этот счет:

«Художник изучает свою модель, ищет не обманчивого внешнего сходства, а раскрытия в портрете сущности модели. Когда человек позирует, с его лица постепенно исчезают меняющиеся оттенки, лицо лишается того, что мы обычно называем «выражением». Не раз ночью в последних поездах метро я разглядывал лица усталых людей, в них не было ничего преходящего, выступали характерные черты.

...Человек, которого фотографируют, однако, не похож на себя; заметив наведенный на него объектив, он тотчас меняется. Это делает столь неправдоподобными молодоженов в витрине провинциального фотографа. В снимках, где люди стараются прибрать свое лицо, как прибирают для гостей комнату, нет ни постоянного характера модели, ни достоверности минуты»*.

В свое время фотографической фирме О. Ренар представилась возможность сделать несколько фотопортретов Л. Н. Толстого. Съемки проводились в Ясной Поляне в разные часы одного дня (18 сентября 1909 года). Историческая и документальная ценность этих снимков бесспорна, но в художественном отношении они лишены интереса. Почему? Потому что мы видим на них разных Толстых. Протокольный подход к объекту мог обеспечить лишь приблизительное сходство, но никак не раскрыть все глубины образа великого писателя. Фотограф оказался бесстрастным «пушкарем», а не художником-творцом.

«Нет ничего более редкого, чем хороший портрет, и ничего обычнее пачкуна, дающего сходство»,— говорил Дени Дидро, имея в виду механических копиистов натуры. Можно сфотографировать человека, запечатлев со скрупулезной точностью самые мельчайшие физические приметы его лица, но инерция пассивного отображательства в лучшем случае способна на «портреты, сходные до отвратительности» (Н. Г. Чернышевский).

При всем различии изобразительного метода живописи и фотографии их объединяет единство идейно-эстетических задач. Искусство социалистического реализма подразумевает под сходством сходство образа. И в этом — основной признак всякого подлинно художественного портрета.

Мы не требуем от фотопортрета буквального физиономического подобия там, где изображенный персонаж олицетворяет собой

---

*И. Эренбург, Люди, годы, жизнь, М., «Советский писатель», 1961.

В. Малышев. Артистка Зинаида Кириенко ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS





Примеры асимметрии лица

собирательный тип, определенный социальный характер. Но даже при требовании сохранить достоверность всех индивидуальных черт реально существующей личности нельзя обойтись без обобщения средствами фототехники. Из сказанного можно заключить, что сходство сходству рознь. Эту мысль хорошо развивает В. Г. Белинский.

«Обыкновенный живописец,— писал великий критик,— сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все же как-то недовольны им, вам кажется, будто он и похож на свой оригинал, и не похож на него... Но пусть с него снимет портрет Тыранов или Брюллов — и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но вся душа оригинала»*.

Выразить «душу оригинала», то есть раскрыть изобразительными средствами внутренний мир личности,— вот главная цель истинного портретиста, независимо от того, кто он — живописец или фотограф.

Но как же практически этого достигнуть?— спросит нас фотолюбитель.

---

*В. Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 года. — Собр. соч., т.III, М., 1948, стр. 790.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Непринужденное поведение портретируемого — первое условие съемки. Одно сознание, что его фотографируют, уже порождает психологическую скованность, надуманность, фальшь. Лучшим способом преодоления такого состояния была бы съемка без предупреждения.

Художник Пикассо как-то рассказывал своему другу — известному французскому фотографу Брассаи:

«Проснувшись, ужасно взлохмаченный, глянул на себя в зеркало — и какая мысль пришла мне в голову? Я пожалел, что я не фотограф! Ведь есть огромная разница в том, когда тебя видят другие и когда в определенный момент видишь сам себя в зеркале. Несколько раз в жизни я подглядел некие выражения собственного лица, которые я никогда не мог обнаружить в моих портретах. И, может быть, это самые правдивые из всех моих выражений. Стоило бы проделать дырку в зеркале, поставить сзади него объектив и ухватить наиболее сокровенные движения вашего лица, чтобы вы даже и не подозревали об этом...»*.

Как же фотографировать с целью добиться портретного сходства?

Старые фотомастера решали эту задачу, пользуясь специальными портретными объективами. Теперь же на помощь пришли фотоматериалы высокой светочувствительности. Иначе говоря, результат предрешает не столько оптика, сколько выбор освещения и соответствующая точка съемки.

Кстати сказать, не нужно смешивать точку съемки с положением (наклоном) аппарата. Точка съемки связана не только с направлением оптической оси объектива по отношению к плоскости изображения, но и с расстоянием между аппаратом и снимаемым человеком.

Следовательно, точка съемки может влиять на сходство также удаленностью или приближенностью аппарата к объекту. При съемке с близкого расстояния все выступающие вперед детали могут получиться преувеличенными. Необходимо поэтому заранее учитывать их допустимое изменение.

Избранная позиция сказывается и на глубине планов (пространства) и на масштабе изображения. Даже в крупноплановом головном портрете, где фон предельно ограничен, приходится считаться с воздействием перспективы.

Человек — подвижный объект; его фигуру и лицо можно показать с любой точки — сверху, снизу, сбоку. Однако лицо — один из тех немногих объектов изображения, который не терпит злоупотре-

---

*Б р а с с а и, Пикассо и фотография.— «Советское фото», 1968, № 4.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Малышев. Писатель Б. Келлерман

FOTOOKO.RU PRESENTS

блений ракурсной съемкой. Ракурс возникает в портретном кадре от резкого перспективного изменения приближенных к аппарату деталей.

Съемка с необычной точки порой настолько изменяет (искажает) формы лица, что сходства невозможно получить. Тут проявляет себя и особенность нашего зрительного восприятия. Мы очень неохотно идем на узнавание облика в неожиданной, хотя и возможной перспективе.

Наши представления о внешности человека складываются главным образом из опыта повседневного общения друг с другом (с уровня собственного роста).

Некоторые люди могут походить на себя, будучи сфотографированными лишь в одном определенном положении. Объяснение тому надо искать не в пресловутой «фотогеничности», а в особенностях анатомического строения. При съемке имеют значение и сторона поворота головы, и направление взгляда, и разворот корпуса. Голове можно придать какое-то более выгодное положение для обозрения. Очевидно, остается лишь безошибочно его найти, раньше чем сработает затвор. Живописцы, например, часто пользуются поворотом головы в три четверти. Тогда удается показать одновременно линии носа, губ и щеки.

Наружный облик человеческих индивидов удивительно многообразен. Природа не знает не только двух одинаковых лиц, но и двух абсолютно идентичных глаз, губ, ушей. Антропометрические измерения показывают, что наше лицо, несмотря на симметричное расположение отдельных его частей, в целом все же асимметрично по форме.

В сказанном легко убедиться и таким наглядным способом (см. примеры асимметрии лица). Возьмем негатив, на котором лицо человека сфотографировано в полный фас. Сделаем с негатива один отпечаток, а затем, перевернув негатив обратной стороной, еще два отпечатка. Два последних отпечатка разрежем по вертикали так, чтобы линия разреза прошла точно по середине лица. Если теперь соединить две правые половины так, чтобы одна стала левой, а другая правой, то мы получим новое изображение человеческого лица (фото слева). То же самое произойдет, если склеить обе левые половины (фото в середине). Оба новых «монтажных» портрета резко отличаются от первой основной фотографии (фото справа). Причем окажется, что расстояние между глаз во всех трех случаях остается одним и тем же, а контурные размеры лица меняются, что зримо свидетельствует об его асимметрии.

Иллюстрации показывают, насколько важно, фотографируя человека в фас или в другом повороте, позаботиться о точном выявлении тех индивидуальных признаков лица, которые дают портретную характеристику. Поскольку не существует абсолютно

FOTOOKO.RU PRESENTS

тождественных по внешности людей, то не может быть и одинаковых условий их съемки. Каждая модель требует своей позы, поворота, направления взгляда.

Лицо человека — комплекс тончайших по пластике форм. Одно это обязывает тщательно выявлять их освещением. Владеть искусством фотопортрета — значит владеть светом. От направления светового потока, его интенсивности, то есть от распределения светотеней, зависит моделировка объемов, тональность, композиция. Светом можно скрыть, смягчить или, напротив, подчеркнуть любую черту лица.

Портретный снимок, как известно, выполняют и в мягкой и в жесткой тональности. (Под жесткостью здесь понимается отчетливость переходов светотеней, а не грубая их контрастность.) Однако достоинства изображения еще не определяются его стилистикой. Даже самый приятный глазу оптический рисунок не прибавит образу жизненной достоверности, если преобладает натуралистическое правдоподобие или льстивое прихорашивание. Умением «освежить» и «омолодить» лицо ремесленники, пожалуй, часто превосходят парикмахеров.

В процессе съемки нетрудно светом «убрать» грубые складки морщин. Еще легче нивелировать ретушью все индивидуальные приметы лица. Но разве в этом цель истинного фотохудожника - портретиста?

Верность правде есть верность объективной действительности. Правдивый образ не синоним приближенного правдоподобия. Правда реализма — в постоянном, типичном, а не в исключительном или случайном. Индивидуальные черты фотографируемого человека могут быть свойственны как ему одному, так и многим. Но при всех условиях каждое лицо должно привлекать своеобразием схваченного выражения.

Натуралисту труднее получить сходство, чем реалисту. Вспомним некоторых передвижников, приверженных к излишней иллюстративности. В плеяду выдающихся русских портретистов вошли не они, а именно те члены того же общества, которые строго и последовательно придерживались принципов реализма.

Поразительного сходства достигали Крамской, Репин, Серов. Сохраняя достоверность внешнего, физического облика, они умели раскрывать за ним внутреннее содержание человека, давать острую социальную и психологическую характеристику. Не такие ли произведения имел в виду их современник: «На портрете настоящего художника человек больше похож на самого себя, чем в действительности; настоящий художник умеет выявить в человеке, то, что в нем скрыто под маской каждого дня»*.

---

*Я. Тугенхольд. О портрете — «Аполлон», 1912, № 8, стр. 36.

В. Кононов. Буденовец ►

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS











Примеры освещения одной модели

FOTOOKO.RU PRESENTS

Бытовое обличье еще не весь человек. Его характер отражает также скрытая жизнь лица, выказывающая себя гримасой, улыбкой, взглядом...

Более чем столетняя история фотоискусства убедительно доказывает, что нельзя целиком доверяться объективу. Только активное творческое вмешательство во все технические процессы создавало произведения, пластические по форме и идейные по содержанию.

Основу творческой съемки составляет внимательное изучение объекта, глубокое размышление над образом. Художественный фотопортрет всегда совмещает достоверность и обобщение. Сходство в нем — результат правильно найденной характеристики. Чтобы добиться сходства, мастер должен разбираться в разновидностях живой формы. Следовательно, он должен уметь показывать различие этих форм.

Из учебников известно, что односторонним, без подсветки, освещением трудно выявить формы лица с необходимой объемностью. От света, резко направленного сверху, появляются нежелательные тени в глазницах, под носом и подбородком; от направленного снизу — другие грубые тени.

На сходство влияет не только распределение светов и теней по объемам лица, но и само положение головы. Если, скажем, наклонить голову вниз, то удлинится нос, а если дать глубокие тени с обеих сторон лица — значительно удлинится весь овал. Влияет даже площадь освещенной поверхности. Чем площадь больше, тем полнее кажется лицо.

Когда снимают на пленэре (открытом воздухе), то учитывают также время суток, то есть угол падения солнечных лучей. Короткие полуденные тени (особенно при съемке на юге) заметно скрадывают пропорции головы и фигуры. Человек, снятый сверху в летний полдень, производит впечатление приплюснутого к земле. Все это отражается на сходстве.

Внешний облик портретируемого может стать совершенно неузнаваемым, если не соблюсти некоторых обязательных условий съемки. Нельзя, конечно, предусмотреть все случаи зависимости от освещения; но те, которые прямым образом влияют на изменение сходства, должны учитываться в первую очередь.

Учебные руководства приводят немало примеров воздействия освещения на трактовку портретного образа. Ограничимся одним элементарным, но достаточно показательным. Возьмем случай съемки при двух источниках света и при разном их размещении. Как это сказывается на изобразительной характеристике лица?

Все приведенные здесь снимки сделаны «Зенитом» (объектив *F-135 мм*, скорость затвора примерно от 1/2 до 1/30 *сек*, пленка 45 единиц ГОСТа). Освещение искусственное: две лампы по 75 *вт*.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Рассмотрим первые три фотографии. Без нашей оговорки вряд ли вы согласитесь признать на них изображение одного и того же человека. Причина — разница в масштабах, тональности, положении головы и в самой расстановке светильников.

С передвижением источников света одни детали лица погружаются в тень, другие высветляются. Одновременно перемещаются блики и рефлексы на поверхности кожного покрова. Все это изменяет восприятие: лицо кажется худым или полным, молодым или старым, то есть наши представления о человеке складываются в самом противоположном направлении.

Вторая группа снимков не вызывает сомнений в объекте. Автор позаботился о выборе точки съемки и наклоне головы. Передний (лобовой) свет он оставил на том же месте, а задний (контровой) постепенно приближал, стремясь им отделить лицо от фона. При этом общая тональность снимков осталась одинаковой. Из-за отсутствия полутонов большая часть лица получилась плоской. В идеале же светописная передача объемных форм должна отличаться тонкой градацией светотеней. При постановочной портретной съемке этого достигают моделирующим светом с помощью подсветки или отражателей.

Неравнозначна по результатам и третья группа. Стоило отнести лобовой, рисующий, свет на далекое расстояние, как лицо потонуло в глубоком мраке и напоминает передержанный позитив (первый снимок этой группы). Целесообразнее использованы оба источника света в последних двух фотографиях. Здесь нет резкого членения светов и теней, возникающего при односторонне направленном свете. Уточненный рисунок глаз и губ позволяет разнообразить выражение лица. Вы не знакомы с прототипом в жизни; проанализируйте снимки и решите сами, какой из них лучше определяет облик девушки.

Мы не коснулись ряда других причин, прямо или косвенно влияющих на сходство (в частности, кадрирования отпечатка). Вполне очевидно, что крупноплановый снимок, где лицо дано в обрезе, явно изменяет представление о возрасте человека.

Уместно упомянуть и о наиболее «выгодном» для данного объекта повороте головы. Особенности ее строения как будто подсказывают необходимость снимать в три четверти с приближением к профилю. Вероятно, также было бы правильнее показать девичье лицо в светлой тональной гамме, избегая резкой светотени.

Итак, получение сходства обусловлено и положением аппарата, и освещением, и позитивным процессом. Но только ли этим? А наблюдательность, а момент спуска затвора? Разве не развитому «чувству момента», столь необходимому фотожурналисту, мы обязаны появлением многих замечательных портретов?

FOTOOKO.RU PRESENTS

В какое-то мгновение человек бывает больше всего похож на себя. Его эмоции проявляются с особой силой. Успеть уловить эту редкую долю секунды, обращающую выражение лица в эхо душевного состояния,— самое заветное желание художника.

Обстановка непринужденного общения и быстрая ориентация — главное, что помогает получить жизненно правдивый образ. Для фотографа же, отделывающегося передачей внешних примет, облик современника — просто сумма общечеловеческих физических черт. Конечно, бесполезно искать в подобных дилетантских поделках какую-то глубину содержания.

Ограничиваться передачей одной внешней схожести — значит удовлетворяться суррогатом. Как уже говорилось, художественный фотопортрет — всегда производное творческого отбора и обобщения изобразительных элементов. И первая задача советского фотохудожника — создавать произведения, отвечающие нашей героической эпохе, произведения высокой мысли, раскрывающие душу и характер советского человека.

Вот почему мы должны понимать портретное сходство прежде всего как сходство образа.

О ПОЛЬЗЕ НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТИ

В Павлове (Колтушах) на фронтоне одной из лабораторий начертано: «Наблюдательность и наблюдательность». Эти слова относятся к деятелям науки. Но разве не меньше должен помнить о них портретист, чьи творческие успехи прямо зависят от развитой наблюдательности?

Когда-то Дидро призывал художников:

«Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома...»

Тем же советом обязаны воспользоваться «ловцы сюжетов» — фотожурналисты. Недаром фотографию называют искусством останавливать мимолетное. Ее сила — в неопровержимой правде запечатленного. Снято — значит было. Моментальная съемка помогает познать красоту живого движения, проникнуть в потаенные глубины человеческих чувств и переживаний.

Однако не все обозримое одинаково равноценно. Объектив аппарата видит подробней, но глаз фотохудожника глубже. Фотографировать — значит видеть осознанно, остро, точно и по-своему. Развитой способностью наблюдать, собственно, и отличается профессионал от рядового обладателя фотоаппарата.

Подлинного фотохудожника, как человека увлеченного, ищущего, никогда не покидает стремление что-то подмечать, выделять в

FOTOOKO.RU PRESENTS

окружающем. Используя любую возможность для тренировки своей наблюдательности, он даже мысленно «фотографирует». Если автор к тому же психолог и гуманист, он способен ввести нас в мир своих героев так тонко и естественно, что каждый его снимок становится новеллой о жизни. Художник-гуманист видит дальше, потому что он видит для всех...

Казалось, излишне распространяться о пользе наблюдательности. И все же не мешает уточнить, какая именно наблюдательность необходима портретисту. Проявить наблюдательность — значит не только проявить самостоятельность замысла и обостренное восприятие жизненных явлений. Художник, работающий в жанре портрета, должен еще обладать особым умением вживаться в психологию своей модели...

Искусство раскрывает закономерности жизни через характеры и поступки людей.

Человек... Сложный, мыслящий, радующийся, страдающий и всегда борющийся живой человек. Люди неповторимы в своих судьбах и характерах. Но пестрота их индивидуальностей не должна порождать натуралистических произведений. Не всякую фотографию, запечатлевшую внешний вид человека — его голову или фигуру, можно назвать портретом.

Личность — единство биологического и социального. Очевидно, что нужны еще данные, раскрывающие ее внутренний мир. Говоря словами Гоголя, важно «схватить душу», а не «платье и тело».

«У него тяжелые плечи, короткая шея, а косой разлет бровей и небольшие, опущенные книзу усы придают лицу что-то монгольское» (С. Маршак). Всего одна фраза и портрет композитора Глазунова нарисован. Точность характеристики — результат острой наблюдательности. Без этой развитой способности подмечать какие-то устойчивые признаки, типизирующие личность, не получить и художественного фотопортрета. Для глубокого психологического раскрытия образа необходимо активное целенаправленное наблюдение объекта. Это — тоже творческий процесс, и он никогда не оставляет истинного художника.

«Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах, — говорил художник П. А. Федотов. — Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза, мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать»*.

Такое же постоянное любопытство к жизни должно всюду сопровождать и фотографа.

С наблюдательностью тесно связана находчивость, умение оперативно отреагировать спуском затвора. Это профессиональное

---

*«Художник», 1964, № 2, стр. 52.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Малышев. Женский портрет

FOTOOKO.RU PRESENTS

качество в свое время помогло одному французскому фоторепортеру запечатлеть сценку огромного публицистического резонанса.

Президент Франции Пуанкаре посетил военное кладбище. Он шел густой аллеей могильных крестов, и в какой-то момент на лице его появилась веселая ухмылка. Этого было достаточно, чтобы навеки остался репортажный кадр с надписью: «Пуанкаре – война смеется». Знаменитый снимок напечатала «Юманите». Во французском парламенте разразился скандал. Президенту пришлось оправдываться: он-де не смеялся, а щурился от солнца...

Это был тот случай, когда фотожурналист смог успешно реализовать свое развитое «чувство момента».

Вдумчивый мастер, вглядываясь во внешний облик портретируемого, стремится понять его думы и чувства, проникнуть в тайники его души. «В каждом человеке сидит десяток людей, и часто все они начинают действовать одновременно», — читаем в «Дневнике» Делакруа.

В 1935 году артист Н. П. Смирнов-Сокольский посетил знаменитого художника М. В. Нестерова. При разговоре артист не скрыл своего давно затаенного желания послужить для живописца моделью. И тот ему ответил:

— Я вовсе не прочь написать ваш портрет. Но чтоб это сделать, я должен знать вас — кто вы, чем вы дышите, что вы мыслите. Вот если бы довелось нам с вами где-нибудь пожить вместе полгода, год, я, может быть, и взялся бы за портрет. А так, как же можно?*

Народный художник СССР М. С. Сарьян по тому же поводу высказывался так:

«Когда человек впервые приходит ко мне, я ясно вижу, что он позирует передо мной, хотя я еще даже и не начинал его рисовать. Я это замечаю и говорю ему: «Я сегодня вас писать не буду!» Он, услышав это, разочаровывается, сникает и становится самим собой. Исчезает наигранность позы, появляется его лицо, линия его характера — как раз то, что все привыкли видеть в нем, но только не он сам. Вот когда он становится в процессе нашей беседы самим собой, постепенно предо мной раскрывается человек, его характер, его психологический образ, его внутреннее содержание. Я с ним продолжаю разговаривать, а он в процессе беседы меняет свои движения, позы, интонации. Изучая его, я не стараюсь отмечать его недостатки, уродующие его, а, наоборот, стараюсь найти в нем самые лучшие, самые красивые стороны внутреннего облика...»

Известен рассказ о том, как развлекал Леонардо да Винчи во время сеансов Монну-Лизу («Джоконду»). Если живописец всегда

---

* Н. Смирнов-Сокольский, Страничка воспоминаний,—«Театр», 1960 № 11, стр. 115

В. Малышев. Народный артист СССР М. М. Яншин. ►

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTODOKO.RU PRESENTS

озабочен преодолеть напряженность и окаменелость натурщика, то что же говорить о фотографе? Он проходит тот же сходный путь поисков контакта. Причем фотохудожник гораздо больше зависит от модели, чем живописец. Ему хорошо известно, что ни один человек не может остаться самим собой, сознавая, что его фотографируют. Вот почему так необходимо создать обстановку непринужденного общения. И лучшим выходом здесь явилась бы съемка без предупреждения.

Моментальная съемка, разумеется, также не исключает предварительного изучения объекта. Для поставленного же портрета такое изучение просто необходимо.

Без подготовки трудно выбрать из бесконечного числа композиционных и световых вариантов те немногие, которые органичны для данной модели.

Природа щедра: на свете нет двух совершенно схожих людей. И нет творчества, если его не предваряют определившиеся впечатления о портретируемом человеке. Между тем даже в условиях подготовленной съемки фотограф не всегда располагает временем для изучения объекта. Тут приходится целиком рассчитывать на свою наблюдательность.

Кратковременная встреча не гарантирует результата, отвечающего авторскому замыслу. По мнению М. С. Наппельбаума, только с годами вырабатывается навык угадывать внутреннюю суть человека, чувствовать его психологию, склад характера.

«У нас, фотопортретистов, — писал мастер, — вынужденных делать иногда по нескольку снимков в день, с годами вырабатывается особый профессиональный навык — мы обретаем зоркость глаза, умение фотографически «разглядывать» людей с первого взгляда. Нас редко обманывает первое впечатление»*.

Но одного опыта мало. Наппельбаум указывал еще и на значение сторонних знаний о человеке. «Когда я снимаю портрет человека широко известного, — писал он, — мне помогает все то, что я знал о нем раньше, все то, что я мог услышать, прочитать». В других высказываниях фотопортретист добавляет: «Зачастую признаки характера раскрываются вовсе не в тех чертах и деталях, которые бросаются в глаза с первого взгляда. Они бывают даже невидимыми для неопытного глаза. Мне помогла работа над портретами людей, которых я хорошо знал. Она обогатила мой опыт, мое понимание человеческой психологии. Имея понятие о характере человека, я научился разбираться в приметах его индивидуальности, понимать его выражение лица, делать обобщения на основе своих наблюдений».

---

*М. Наппельбаум, История ленинского автографа.— «Советское фото», 1957, № 4, стр. 9.

А. Родченко. Портрет матери (1924) ►

FOTOOKO.RU PRESENTS


FOTOOKO.RU PRESENTS



«Внешность обманчива» — бросаем мы порой крылатую фразу. Нет, наблюдательному художнику не обмануться. Никакая зримая деталь, выражающая общее в единичном, не минует его. Он ищет характерное и в косвенных признаках. Это признаки проявляются и в поведении человека и даже в его манере одеваться.

Легкая, ниспадающая прядь, тяжелые локоны или плотный до глянцевого блеска зачес — тоже немаловажный элемент характеристики.

А украшения, фасон платья, особенность носить одежду служат показателем привычек, вкуса, культурного уровня человека, открывающих какие-то новые грани его характера.

В. Мейерхольд находил, что костюм — тоже часть человеческого тела. Обучая актеров создавать сценический образ, он приводил в пример настоящего кавказца, на котором даже бурка, скрывающая фигуру, способна передавать «ритмические волны тела»*.

Одежда — весьма существенный элемент характеристики. И легко понять досаду истинного фотопортретиста, вынужденного иметь дело с расфранченными модницами или специально приодевшимися людьми. Кому из работников съемочных ателье не знакомо их настойчивое желание сфотографироваться в новом костюме?

Словно предвидя безропотность фотографов-профессионалов перед вкусами заказчиков, мудрый Дидро предупреждал:

«...нет ничего более нелепого, чем изображение человека в новом костюме, только что от портного, хотя бы этот портной и был самым искусным человеком своего времени. Чем лучше облегает одежда члены тела, тем больше фигура будет походить на фигуру деревянного манекена, не говоря уже о том, что художник потеряет в разнообразии форм и освещения, порождаемых складками и измятостью старой одежды»**.

Поиски характерного — отнюдь не поиски исключительного. Необычный наклон головы, причудливая поза не прибавят образу типичности. Самый интересный ракурс может подвести автора, если тот в угоду ложно понятой выразительности пренебрежет естественным положением своей модели.

Фотограф нередко встречается с людьми чрезвычайно застенчивыми. От смущения они становятся малоподвижными и даже неуклюжими. Нужно ли пытаться их расшевелить, если сама нескладность — особенность склада их натуры?

Кроме внешнего движения лица есть еще внутреннее, выражающее душевное состояние человека. И здесь имеет значение пре-

---

*А. Гладков, Мейерхольд говорит.— «Новый мир», 1961, № 8, стр. 216.

**Дени Дидро, Об искусстве, т. I, М., «Искусство», 1936, стр. 71—72.

◄ *Е. Кассин. Юность*

FOTOOKO.RU PRESENTS

жде всего направление взгляда. Глаза — смысловой и зрительный центр крупнопланового головного портрета. От них зависит выражение лица. Уловить осмысленность взгляда — первая задача фотографа.

Одно из правил, выработанное практикой профессионалов, гласит: глаза должны смотреть в том направлении, куда обращена голова. Они могут смотреть даже немного больше в сторону, чем голова. Это будет правдоподобнее, нежели оставить туловище повернутым в противоположную сторону.

Иногда глаза могут стать даже самостоятельным изображением. На снимке лицо, закрытое марлевой повязкой. Оставлена только его часть, показывающая зоркий, сосредоточенный взгляд. Это — глаза хирурга в момент проводимой операции. Кадр предельно лаконичен и вместе с тем не лишен содержания.

Глаза имеют свою форму, хотя сама величина глазного яблока у всех людей почти одинакова. В зависимости от глазной впадины и размеров глазной щели они кажутся нам большими или маленькими. Это служит также и признаком расового различия (например, узкие глазные щели).

Девушку отличали огромные глаза — они невольно привлекали к себе внимание. Необходимо было их выделить и на снимке. Как же поступил мастер?

— Для этого,— рассказывает он,— я повернул голову в три четверти против света, а глазам дал направление на аппарат. Свет упал на глаза и оттенил их впадины. Получились большие, выпуклые яблоки глаз с яркими белками.

Никакая деталь лица не может сравниться с глазами по выразительности.

Вы вплотную приблизились к собеседнику и заметили, что роговицы его глаз усеяны мелкими сияющими точками, похожими на маковые зернышки. Не они ли придают глазам тот неуловимый блеск, который хочется запечатлеть?

Выцветшие, часто мигающие глаза старика, широко открытые, лучистые глаза девушки. Глаза, в глубине которых угадывается отблеск внутренней силы. Глаза острые, проникновенные, испытующие, светящиеся неистребимой мыслью, или, напротив, непроницаемые, бесстрастные. Одни излучают радость, другие таят недоумение, третьи — любопытство. И все это надо замечать, отличать, выделять...

Сфотографировать глаза так, чтобы передать их живое выражение,— несомненно, дело трудное. Под воздействием освещения зрачок изменяет форму: на ярком свету он суживается, на слабом — расширяется. (Мышцы радужной оболочки глаза выполняют роль своеобразной диафрагмы, регулирующей поступление световых лучей.)

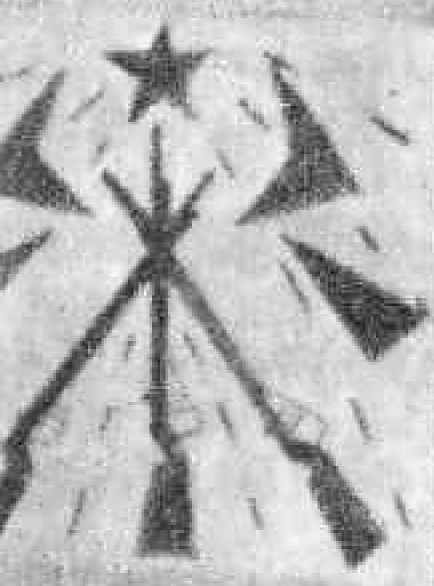
А. Штеренберг. Маяковский на выставке «20 лет работы» ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS











PRESENTS

При ярком боковом свете на радужной оболочке появляется отражение в виде маленького светлого пятна или точки. Это блик, который очень важно сохранить на снимке. Усиливая впечатление объемности, он в то же время необычайно оживляет выражение лица.

Возникновению блика способствует верное расположение источников света. При этом имеет значение и положение головы и даже цвет глаз. На темных глазах блик кажется ярче .

Кстати сказать, не следует смешивать блик со световым рефлексом, возникающим на стеклах очков. Чтобы его избежать, некоторые фотографы просят очки снимать. Лишать окуляров того, кто носит их постоянно, равносильно требованию сбрить усы или бороду. Не менее нелепо предлагать оправу без стекол. Глаза человека выглядят на таком снимке столь же неестественно.

Мышцы лица находятся между собой в тесном взаимодействии. Движение тех же глазных мышц связано с движением надбровных дуг, выдающих радость, удивление, испуг...

Короткая шея, грузный подбородок, острые скулы, впалые щеки, удлиненный разрез глаз — да мало ли каких индивидуальных признаков физического облика! Но если они слишком заметно отклоняются от нормы, необходимо их выражать тактично, не впадая в шарж.

Портретная характеристика подразумевает не утрирование форм, а выделение того главного, что присуще данному персонажу.

Как уже говорилось, художник портрета должен быть знаком с анатомическим строением черепа. Нужно знать, например, что основной объем головы состоит из нескольких малых объемов, совокупность которых делится на две симметричные половины. Учитывая это, следует при съемке найти наилучший поворот головы.

Некоторых людей отличает, например, движение носовых мышц. Это тоже нельзя упускать из виду. Выявляя форму носа, приходится искать допустимый наклон головы. Резкий наклон может исказить пропорцию носа.

Подвижны также рот и губы, что можно заметить по образованию складочек в углах рта. В отдельных случаях мышца нижней губы при сокращении опускается по всей длине рта и выворачивает губу наружу.

Если это типичный для объекта признак, им не следует пренебрегать.

Вообще надо помнить: каждая деталь лица по-своему дополняет и уточняет индивидуальный физический облик.

Наблюдательный фотопортретист имеет возможность запечатлеть то самое мгновение, когда душевное состояние портрети-

FOTOOKO.RU PRESENTS

руемого раскрывается с наибольшей полнотой. Если это мгновение «схвачено», то снимок может претендовать на внимание зрителя.

Итак, парусу нужен ветер, фотографу — наблюдательность. Отсюда сам собой напрашивается вывод: художник-портретист должен обладать такой наблюдательностью, которая помогла бы быстро и безошибочно угадывать за внешним обликом внутренний мир человека.

ПОЗА, ЖЕСТ, ДВИЖЕНИЕ

Только фотография способна запечатлеть неуловимые мгновения нашего душевного состояния. Никакой моментальный набросок не может в этом превзойти моментальный снимок.

Человек — объект подвижный, изменчивый. Но случайные, мимолетные положения еще ничего не говорят о нем. «...Движения должны быть вестниками души того, кто их производит», — напоминал Леонардо да Винчи.

Действие усиливает портретную характеристику, раскрывает новые грани характера.

Что ни личность, то свои привычки двигаться, жестикулировать, наклоняться. Присмотритесь, как люди сидят и слушают: один откинулся назад и спрятал руки за спину, другой сложил их на груди, третий оперся на кулак или обхватил колено.

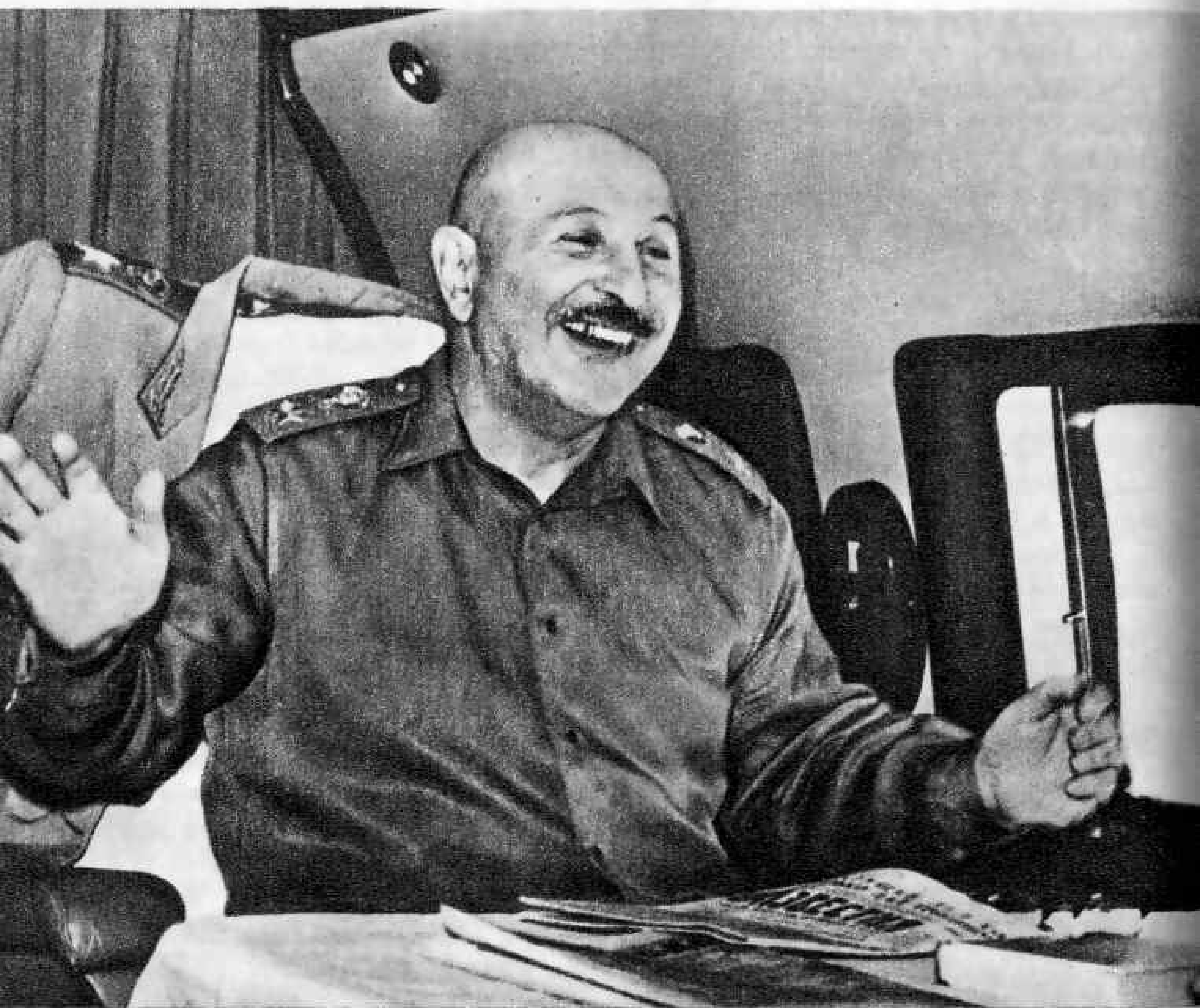
В свое время замечательный русский художник П. А. Федотов составил серию специальных зарисовок «Как люди садятся». Изучать особенности движения человека входит и в задачу фотопортретиста.

Типично «мужской» позой считается заложенная нога за ногу. Но, вероятно, найдутся еще и иные. Только никогда не надо повторяться, усаживая свою модель. Разве не шаблоном стала рука, приложенная к щеке? Есть и другого рода штампы. Природа наградила человека энергией, оптимизмом, жизнерадостностью. Некоторые фотографы, почувствовав эти свойства характера в своем персонаже, почему-то изображают его беспричинно улыбающимся бодрячком. Это, несомненно, снижает образ.

Движущийся человек, непрерывно меняющий свое положение, изменяется и в зрительных представлениях о нем. Вот почему здесь все решает верно выбранный момент съемки. Очень важно зафиксировать движение так, чтобы избежать фазы перехода одной позы в другую. Их совпадение порождает статичность и даже причудливость запечатленного положения.

Общее требование передать естественное живое движение относится прежде всего к поясному и фигурному портрету. В этих

FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Игнатьев. И. Х. Баграмян

видах изображения особенно необходимо единство позы, жеста и взгляда.

Обратите внимание на портрет профессора П. С. Столярского работы одесского фотографа М. Елина. Облик известного музыкального педагога определен верно найденной позой. Она выразительно передает грузность старческой фигуры. Наблюдательный мастер подчеркнул ее положением рук, опирающихся на колени. Здесь они — смысловой и зрительный центр. Автор не соблазнился нарочитым освещением и ретушью, к чему нередко прибегают работники съемочных ателье. Вкус и доброжелательное чувство к человеку способствовали углубленной трактовке образа.

Поза может много сказать о персонаже. Даже не видя лица, мы способны догадываться о действиях и намерениях человека. Особенно в том убеждают жанровые сюжеты.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Галина Санько сфотографировала двух школьников, прильнувших к высокому парапету заснеженного порта. Они сняты со спины. Нам не видны лица ребят, но зато как красноречивы их фигурки, выражающие пристальное внимание. Позы точно определяют содержание сюжета. Снимок называется «Будущие капитаны». Надо заметить, что тема не сразу получила изобразительное решение. Г. Санько работала над ней еще на летней натуре. Результаты не удовлетворяли, и она терпеливо выискивала сценку, которую и посчастливилось запечатлеть.

Выразительность позы не следует понимать как ее экстравагантность. Напротив, только простота, естественность, непринужденность создают жизненную достоверность. Именно это имел в виду А. М. Горький, писавший И. И. Скворцову-Степанову: «Художнику... необходимо застигать людей врасплох и отнюдь не в позах для прелестного фотографического снимка» (письмо от 30 ноября 1927 года).

Выбор позы — камень преткновения для многих портретистов. Не все умеют находить непринужденное, живое положение фигуры. Поэтому часто предпочитают компромисс: поколенный портрет заменяют менее сложным — бюстовым или головным.

С позой тесно связано и положение головы. Устанавливая ее поворот или наклон, следует учитывать асимметрию лица. Между тем фотограф не всегда показывает ту часть лица, которая более характерна для человека.

Запечатлеть позу — не просто зафиксировать какое-то движение. Нужно еще уловить такую его фазу, которая глубже раскрывает внутреннее состояние человека. Возьмем фотопортрет Маяковского (работы А. Родченко) и фотопортрет Есенина (работы М. Наппельбаума). Если поэтов условно поменять позами, то не только нарушится композиция снимков, но и разрушится смысловая трактовка образов.

— Почему в результате, может быть, напряженного труда художника порой рождаются скучные, неинтересные портреты? — задавался вопросом наш известный живописец Павел Корин.

И отвечал:

— Во время позирования устает и сам портретируемый, и художник, зачастую попадая под власть этой уставшей натуры, не может сохранить в своей памяти то главное, что увидел в человеке*.

Фотографу, а тем более фотожурналисту, не угрожает такая опасность. Ему достаточно доли секунды, чтобы изобразить человека в том движении, которое ему присуще.

Объектив вторгается в тонкую и сложную сферу — поведение людей.

---

* Беседа с П. Д. Кориным «Искусство». 1956, № 3, стр. 21.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Галина Санько.
Будущие капитаны

Заманчиво сфотографировать человека без предупреждения. Его привычки и повадки, жесты и мимика раскрываются тогда с особой выразительностью.

Примером тому может служить работа Бориса Игнатовича «В. Маяковский на Красной площади» (1 мая 1928 г.). Обратите внимание, как стоит поэт. Он снят на площади у Никольских ворот, возле Исторического музея. Поглощенный зрелищем первомайского праздника, смотрит внимательно, оценивающе. Во рту недокуренная папироса. И словно застыл в непринужденной позе. В этой непринужденности — весь его характер. Кто знает, быть может, в тот момент Маяковский уже складывал строфы нового стиха?

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Песков. В Африке мороженое тоже холодное...

FOTOOKO.RU PRESENTS

Характерная фигура с выдвинутой вперед ногой, с руками, заложенными за спину, как бы сама просилась в кадр. И профессиональной находчивости опытного фотомастера мы обязаны появлением на редкость жизненного изображения.

Маяковский, конечно, не знал, что его фотографируют. Сюжет возник случайно.

— Мне, как и другим фоторепортерам, — рассказывает Борис Игнатович, — предстояло снимать парад и демонстрацию. Часам к четырем дня, когда проходили последние колонны и я собирался в редакцию, у меня оставались еще две неиспользованные пластинки. И в эту минуту я неожиданно натолкнулся на Маяковского. Стараясь не попасть ему на глаза, я успел навести объектив на резкость и незаметно для поэта его запечатлеть. Хотел использовать и вторую пластинку, но уже было поздно — он быстро ушел...

Этот снимок теперь входит иллюстрацией в Полное собрание сочинений Маяковского (1955).

Остается добавить, что его автор — Борис Всеволодович Игнатович — один из старейших партийных журналистов. В 1921 году он редактировал газету «Горняк», где опубликовал несколько стихотворений В. Маяковского.

Практика студийной съемки знает понятие «позировочный портрет». Им как бы подтверждается право профессионала на режиссуру. Но оно не сводится к тому, чтобы заставить человека позировать. При всех условиях фотограф должен сохранить присущее ему естественное положение. Примером такого удачного решения можно назвать работу А. Кочара «Портрет».

Особенно необходимо избегать позирования при съемке детей. Любовь к ним не должна переходить в приторную слащавость, чем нередко грешат иные профессионалы из бытовых ателье. Совершенно незачем и прихорашивать ребят — иначе они обращаются на снимках в чрезмерно благонравных, сверхопрятных кукол.

Ребенок непоседлив. Чтобы запечатлеть его в живом движении, нужно отказаться от приемов съемки, применяемых со взрослыми. Одно появление «дяди с аппаратом» не столько отвлекает, сколько настораживает.

Известный фотомастер Е. Микулина, создавшая популярную серию портретов советской детворы, справедливо замечает, что удачи приходят к тому фотографу, который не только искренне любит детей, но и умеет к ним подойти.

— Уловить характер, присущий данному ребенку, подчас бывает очень трудно, — говорит фотожурналистка. — Нужно сблизиться с ним, затеять игру, и тогда ребенок, сам того не замечая, начнет проявлять себя... Случается, впрочем, что встретится маленький хитрец, которого ничем «не купишь». И тогда для установления

М. Елин. П. С. Столярский (1939) ►

FOTOOKO.RU PRESENTS



добрых отношений приходится не раз его навещать. Только наладив с ним прочный контакт, можно выполнить задуманное.

Многие советские фотомастера успешно работают в жанре детского портрета. Некоторые их снимки живут нестареющей жизнью на плакатах, этикетках и коробках. Накопленный опыт позволяет сделать некоторые практические выводы.

Видимо, фотографировать детей лучше всего во время игр, или когда они настолько увлечены, что не замечают фотографа. Учитывая возраст и рост, нередко приходится выбирать точку съемки с уровня пояса или даже с колена. И наконец последнее: снимать надо издали длиннофокусной оптикой.

Когда объектом съемки становится оратор, лектор, поэт или артист, нельзя оставить без внимания их жесты. Движения рук красноречиво говорят о профессии.

Образ Маяковского особенно впечатляет в тех снимках, где показана вся фигура поэта-трибуна. В сравнении с головным портретом фигурный дает более полное представление о внешнем облике. Достойно сожаления, что наши фотомастера редко обращаются к изображениям в рост. Между тем еще В. Стасов привлекал к ним внимание.

Впервые обнаружив дагерротип Гоголя, сделанный в конце 1845 года (заметьте, дагерротип!), он отмечал, что «фигура писателя в высшей степени интересна и характерна. И притом поворот головы и глаз, взгляд — все это для каждого из нас дает что-то новое, еще невиданное, мы Гоголя никогда еще таким не знавали и не представляли себе».

— Сто лет назад портрет снимали лучше,— жаловался один советский мастер на творческой дискуссии. — Сейчас на портрете одна голова, и больше ничего. Фотографировать руки, платье не умеют или избегают, а эти элементы не в малой степени характеризуют человека*.

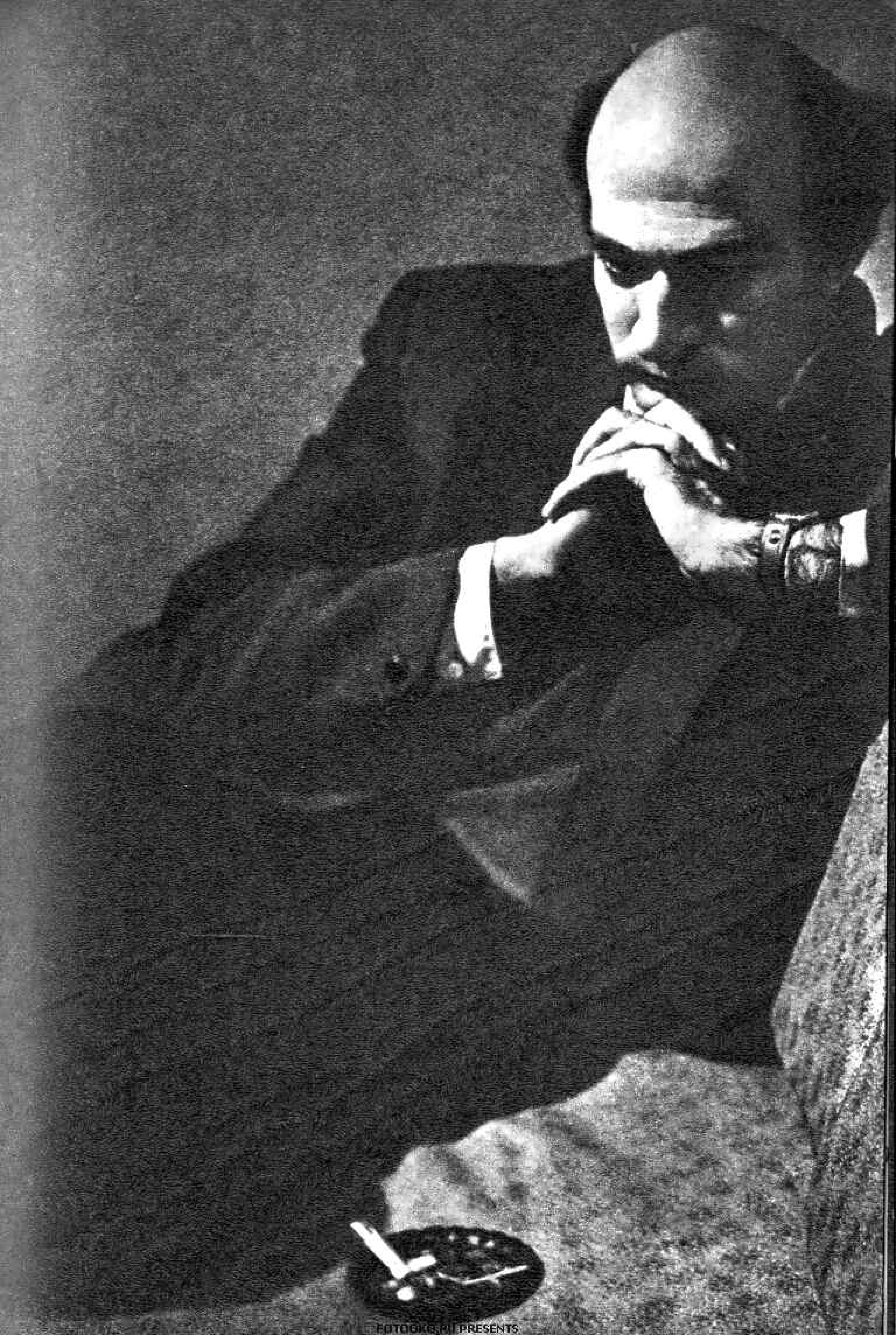
В этом замечании немалая доля истины. Сделанное в тридцатых годах, оно, к сожалению, справедливо и для наших дней. Фигурный портрет по-прежнему встречается реже головного.

В 1958 году на международной выставке в Будапеште экспонировался «Портрет старого фотографа» — работа известного чехословацкого фотомастера Иозефа Эйма (снимок публиковался в «Советском фото»).

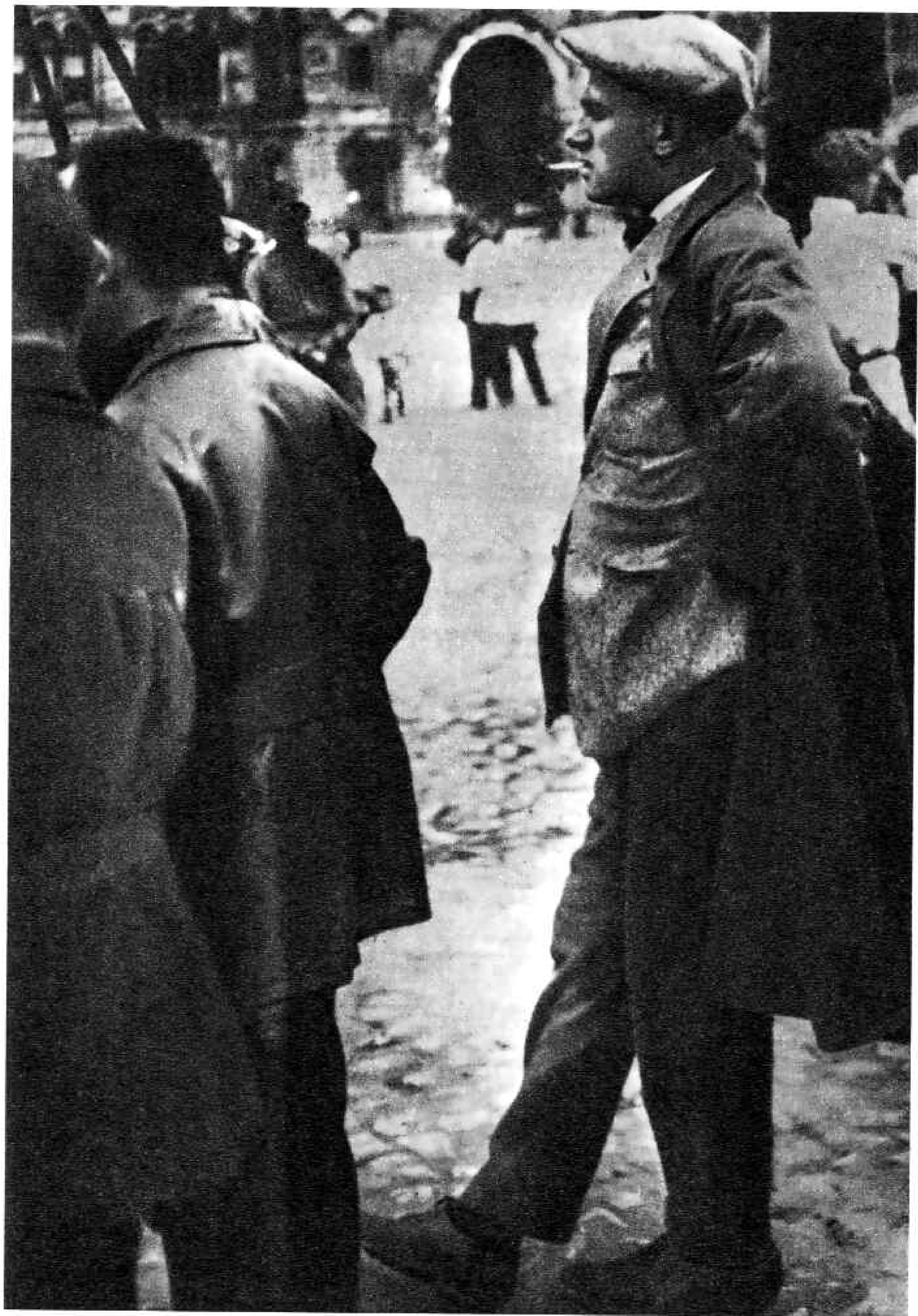
На нас смотрит человек, умудренный профессией и согнутый годами. И одно то, как он стоит и держит руку под жилетом, уже создает индивидуальную характеристику.

* П. Клепиков, Пейзаж, показанный по-новому.— «Советское фото», 1936, № 5—6.

FOTOOKO.RU PRESENTS



PRESENTS



Б. И г н а т о в и ч. Маяковский на Красной площади

FOTOOKO.RU PRESENTS

Лучшая поза та, которая вытекает из поведения портретируемого. Подметить индивидуальный жест или позу — это уже наполовину обрисовать характер...

Перед фотографом — его мать. Кому, как не сыну, лучше понять душевный мир самого близкого ему человека? Он видит, как сдает зрение старой женщины, жадно тянущейся к печатному слову. Все чаще прищуривает она правый глаз под стеклышком очков. Не желая надевать их, читает через одно стекло... Этот жест, ставший типичным, подсказал А. М. Родченко, сюжет психологического, полного лиризма портрета «Мать».

Жестикуляция, как и мимика,— активный элемент характеристики. Обратите внимание на известный серовский портрет Гиршмана. Образ хищного капиталиста беспощадно раскрывает рука, привычным движением схватившаяся за карман. Метко подсмотренный жест обличает.

Или вспомните фигурный портрет Горького кисти того же Серова. Сколько динамики в найденной позе! Художник дал такой поворот головы и всей фигуры, что перед нами возникает живой образ буревестника революции.

Экспрессия жестов, мимики, взгляда особенно необходима в жанровом портрете. На знаменитом историческом полотне Сурикова вскинутая вверх рука боярыни Морозовой — концентрация всей композиции.

В фотографии жанровую сцену нельзя инсценировать. Она создается самой жизнью. Фотомастер должен показать взаимоотношения действующих лиц в узловой ситуации. Пассивная фиксация происходящего здесь недопустима.

Динамику движения выражает не только фигура, но и мимика лица.

Когда человек разговаривает, артикуляция органов речи заметно меняет форму губ и рта. Одновременно изменяется и взгляд, обычно направленнный на собеседника или слушателя. Мимика — своеобразный «жест» лица. В том можно убедиться по снимку В. Пескова «В Африке мороженое тоже холодное...?»

Нет ничего переменчивее выражения лица, отражающего смену мыслей и чувств человека. И первая задача портретиста — уловить в этой смене какую-то постоянную черту, характеризующую человека.

Взгляните на снимок Е. Кассина «Юность». Привлекательное лицо жизнерадостной девушки запечатлено в тот самый момент, который придает облику наиболее выразительную характеристику. Ее дополняет легкая прядка волос, упрямо пересекшая щеку. Замеченная деталь сообщает портрету удивительную жизненность. Перед нами поэтический образ, типичный для советской молодежи с ее порывами, мечтами и верой в будущее.

FOTOOKO.RU PRESENTS

НЕ НАДО ЛЬСТИТЬ МОДЕЛИ

Для мастеров фотопортрета творческая проблема соответствия внешнего облика внутренней правде образа никогда не теряла своей актуальности. Большое внимание ей уделяли и русские фотохудожники.

«Фотография — дитя природы: она режет правду без пощады и жалости. Можно себе представить человека, который в обществе сказал бы кому-нибудь: господи, какая у вас неприятная, безобразная физиономия! Справедливо, нет ли,— но это принимается за оскорбление. Фотография находится точно в таком положении: чем лучше снимок с технической стороны, тем ожесточеннее критика, и полная удача считается личным оскорблением. Внешность есть самая чувствительная струна мелкого самолюбия и смешного самомнения или самокрасования, главный повод беспрерывных сцен, неприятных объяснений и часто непримиримой вражды к фотографии вообще или к тому или другому фотографу. Бедная фотография походит на Маргариту в «Фаусте». Добрый гений во имя науки и искусства требует в одно ухо истинной верности, правды, и правды во что бы то ни стало, тогда как в другое, публика — Мефистофель — сулит ей золотые горы с условием лгать, льстить без меры, без совести, безжалостно жертвуя прекрасной будущностью фотографии и сознательно подпиливая пьедестал, на который поставили ее общие надежды и ожидания».

Эти слова принадлежат зачинателю русской портретной фотографии С. Л. Левицкому, выступившему в 1880 году в журнале «Фотограф» против «лицеприятного» фотографирования. А через четыре года со страниц того же журнала другой известный тогда мастер С. Юрковский провозглашал:

«От портрета требуется, чтобы он был сделан с таким поворотом головы, при котором модель кажется эффектнее; чтобы все разящее в лице стушевывалось поворотом лица, освещением или ретушью. Кому не знакомы желанные: удачный поворот, эффектное освещение и безукоризненная ретушь и кто побрезгует ими в портрете, хотя бы от этого до известной степени страдало сходство?..»

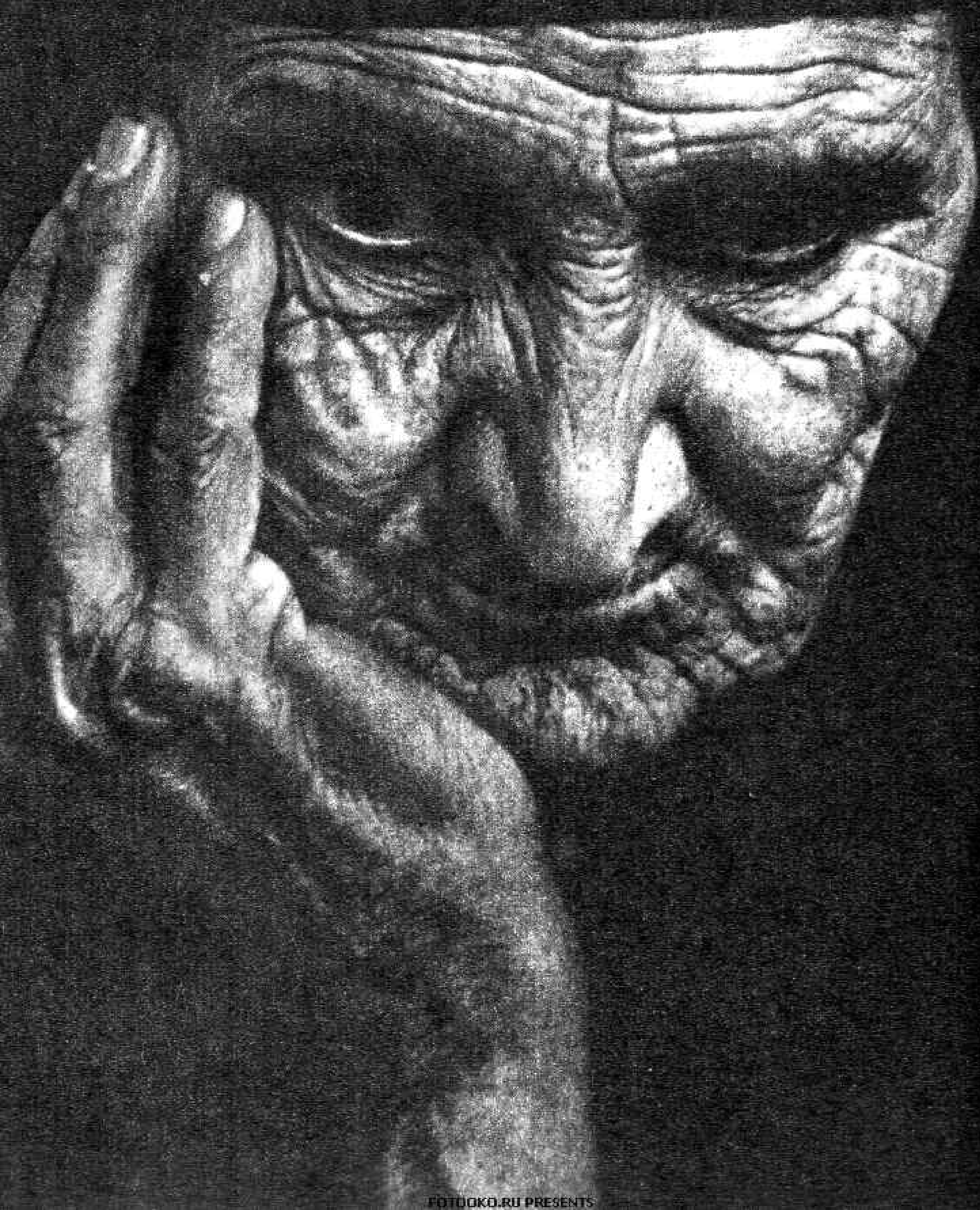
Таковы полярные позиции. И такова давность эстетического спора об отношении к объекту. Буржуазный художественный фотопортрет был салонно-интимным изображением. Фотограф в угоду заказчику все усилия направлял на «стушевывание» всего «разящего в лице». Ни о какой портретной характеристике, конечно, и не помышлялось.

Вопрос о том, нужно ли льстить модели, как видим, не новый и не праздный. Им в свое время занимался даже Гегель, который пришел к выводу, что портрет «не только может, но и должен

Л. Бергольцев. Генка (1959) ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS


FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTODOKO.RU PRESENTS

льстить»*. Его идеалистическую концепцию наголову разбили Маркс и Энгельс. Их известное высказывание теперь стало программным для искусства социалистического реализма.

«Было бы весьма желательно,— писали они,— чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,— будь то перед революцией, в тайных обществах или в печати, будь то в период революции, в качестве официальных лиц,— были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»**.

Жизненной правды, выраженной с рембрандтовской силой мастерства,— вот чего требовали великие мыслители от художественного портрета. Замечание касалось главным образом изображения общественных деятелей, чей земной физический облик искажался лестью и ложными представлениями о красоте.

Портрет официального лица, да и всякого человека вообще, должен отвечать всем требованиям реалистического искусства и не ограничиваться сохранением одной внешней похожести.

По этому поводу уместно воспользоваться также примером, приводимым Дидро:

Одного молодого человека спрашивала его семья, как он хотел бы, чтобы был написан портрет его отца. Отец его был кузнецом.

— Наденьте на него его рабочий костюм,— сказал он,— его рабочий колпак, его передник; я хочу его видеть стоящим у станка с каким-либо ножом или другой работой в руках; пусть он правит или точит, и особенно — не забудьте надеть ему на его нос очки.

Этому предложению не последовали. Молодому человеку был прислан красивый портрет его отца в рост, где он был изображен в красивом парике, в нарядной одежде, в нарядных чулках, с красивой табакеркой в руке. Молодой человек, имевший хороший вкус и правдивый характер, сказал своей семье, благодаря ее за подарок:

— Вы ничего стоящего не сделали — ни вы, ни художник; я у вас просил моего ежедневного отца, а вы мне прислали отца праздничного.

По той же причине Латур (известный французский художник. — *Л. В.-Л*), такой правдивый и такой превосходный вообще, сделал из портрета Руссо только красивую вещь вместо того шедевра, который он мог бы сделать. Я ищу в нем цензора литературы, Катона и

---

* Hegel, Asthetic, Berlin, 1955, S.787.

** К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, М., Госполитиздат, 1956, стр. 380.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Брута нашего времени. Я ожидал, что увижу Эпиктета в небрежной одежде и в растрепанном парике, устрашающего своим суровым видом литераторов, великих мира сего и людей света. Но я вижу на нем только автора «Деревенского колдуна», хорошо одетого, хорошо причесанного, хорошо напудренного, смешно сидящего на соломенном стуле»*.

...Надо любить людей и уметь их понимать. Но не надо заставлять их выглядеть намеренно праздничными и преисполненными показного благообразия. Всякая красота, переходящая в навязчивую красивость, так же нетерпима, как и крайнее огрубление, граничащее с уродством.

К сожалению, в практике наших фотоателье еще не изжита методология старой фотографической школы, низводившая портретируемого до роли покорного статиста. Не удивительно поэтому, что демонстрируемая в витринах продукция несет следы нивелировки живого облика.

Реалистическому фотопортрету чужда выспренняя, помпезная трактовка образа, проявляемая то в необычной подсветке, то в утрировке объемной формы. Чуждо ему и протокольное нагромождение случайных примет, выдаваемых угодливыми ликописцами за достоверность. Мелочное жизнеподобие еще не реализм.

Перед фотопортретистом — живой человек со своими повседневными радостями, печалями, заботами, устремлениями. Пытаясь отобразить его облик, художник-реалист стремится отыскать в нем какие-то индивидуальные признаки характера.

Противоположной установки некогда придерживались формалисты от фотографии. Их совершенно не интересовал внутренний мир человека. Превознося типаж и фотогеничность, они сводили портретную характеристику к выявлению (притом утрированному) одних физических данных. Часто спрашивают: «Следует ли фотографировать человека выдающегося ума, но совершенно нефотогеничного и к тому же обделенного красотой?»

Нелепость вопроса очевидна. Задающие его смешивают понятия красоты и красивости. Даже самое «некрасивое» лицо (некрасивое в житейском смысле) может служить для создания глубокого и возвышенного образа, если художник сумеет подметить и передать внутреннюю, духовную красоту человека. В этом смысле понятно, что имел в виду английский живописец В. Хогарт, говоря: «Как скоро надоедает невыразительное лицо, даже если оно красиво».

Каждая эпоха создавала свое понимание красоты. Само понятие красоты исторично. Наши представления о прекрасном формируются не только собственным вкусом, но и временем, в котором

---

*Д. Дидро, Об искусстве, т.I, стр. 72.

FOTOOKO.RU PRESENTS

живем. «Если бы красота в действительности была неподвижна и неизменна, «бессмертна», как того требуют эстетики, она бы надоела, опротивела бы нам»,— писал Н. Г. Чернышевский.

Многие эстетические каноны прошлого мы принимаем теперь с поправкой на этнический и национальный тип людей. Кроме красоты внешней мы различаем и внутреннюю красоту личности. Она может выражаться и в чувстве собственного достоинства, и в манере поведения, и в жестикуляции и в мимике. Н. Г. Чернышевский видел красоту человека «в жизни ума и сердца». Он писал, что эта жизнь «отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах... и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза»*.

Мы иногда говорим: «Лицо красивое, но холодное, не одухотворенное мыслью, отталкивает». Или наоборот: «У человека привлекательного, располагающего к себе, даже физический недостаток подчас кажется милой и даже красивой отличительной чертой, присущей именно ему».

Несколько лет назад горячие споры вызывал фотопортрет Л. Бергольцева «Генка». Сам мальчишка в общепринятом смысле «некрасив». Однако в образе, созданном автором, есть то главное, чему не научиться по руководствам,— красота жизненной правды. Именно это и сделало репортажный снимок художественным произведением. Что нас привлекает в нем? Конечно, не столько сами физические черты, сколько их гармоническое соответствие содержанию образа.

«Знаете, что значит симпатичное лицо? — спрашивал художник Суриков и отвечал: — Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, — сущность красоты»**.

Вспомним «Джоконду». Ведь ее лицо, в сущности говоря, не отличается безоговорочной привлекательностью, а между тем оно потрясает нас. Значит, красота и недостатки наружности могут уживаться? Да, мы готовы не замечать физических изъянов, чувствуя богатство духовного мира личности.

Правдивое и прекрасное должно совпадать. Красота, часто неуловимая сразу, живет в людях, порой не ярких внешне, но несущих в себе высокие душевные качества. Вот почему и от портрета мы требуем прежде всего жизненной правды образа. Это требование хорошо объяснил в одном из своих выступлений М. И. Калинин:

«Когда вы правдиво «пишете жизнь», надо выявлять не только те черты, которые каждому бросаются в глаза, но и те черты,

---

*Н. Г. Чернышевский, Сочинения, т.II,Гослитиздат, 1949, стр. 11.

**Н. Дмитриева, О прекрасном, М., «Искусство», 1960, стр. 88.

FOTOOKO.RU PRESENTS

которые обыкновенному глазу трудно заметить. Предположим, что ваш персонаж корявый. Рисуйте, что он — корявый. Но оттеняйте и внутренние черты, которые не столь заметны, но которые типичны для наших людей. Например, любовь к Родине. Она сказывается у различных людей в самых различных формах. Надо у каждого человека найти и показать эту любовь, выразив ее не умозрительно, а конкретно»*.

Думается, что советские мастера фотопортрета понимают свои творческие задачи именно так. Они создадут образ своего современника во всей глубине и яркости его характера, во всем гармоническом соответствии внутреннего и внешнего...

Фотограф выбрал производственную тему, облюбовал сюжет и взялся за съемку. Как же лучше сфотографировать человека? Готовых рецептов, разумеется, нет. Известно только, что не нужно пассивно следовать за натурой. Сделать реалистический снимок — отнюдь не зарегистрировать все несущественное и случайное. Даже при репортажной съемке, не всегда фиксирующей типичное явление, момент отбора зрительного материала играет существенную роль. Но в чем заключается отбор в случае, когда люди заняты полевыми работами? Быть может, попросить их если не позировать, то хоть привести себя в порядок?

«Ни в коем случае нельзя «прихорашивать» рабочего человека», — справедливо предупреждает фотокорреспондент Г. Львовский. Иногда маленькая небрежность — расстегнутый воротник рубашки, сдвинутая на затылок кепка или другая деталь — не только не испортит снимок, а, наоборот, придаст ему большую выразительность, большую динамичность»**.

Другое дело — ошибка, в которую впадают иные профессионалы: показательная демонстрация привлекательных внешних данных.

Фотография ничего не вымышляет. Фотохудожник ищет красоту в живых людях. Однако некоторые мастера старой школы, прошедшие выучку в бытовых съемочных павильонах, возражают: не все правдивое и характерное передается снимком красиво. Ограничивая понятие красивого, они не могут допустить изображения, например, веснушчатого человека («Генка»). На их эстетических взглядах сказалось воздействие рутинного академизма.

«Фотография — великий обманщик»; этот ходячий афоризм подразумевал способность угодливых ремесленников скрывать физические недостатки своей клиентуры.

В одном из дореволюционных руководств по портретной съемке дается такое наставление: «Не следует стесняться откровенно

---

* М. И. Калинин, Выступление на собрании работников искусств г. Москвы 9 января 1939 г. — «Правда», 1939, 12 января.

** Г. Львовский, Съемка полевых работ. — «Советское фото», 1959, № 5.

FOTOOKO.RU PRESENTS

сообщать фотографу о тех маленьких недостатках на своем лице и в своей фигуре, которые желательно скрыть. Фотограф в этом случае, как адвокат или врач, обязан сохранить тайну, которую ему доверили»*.

Установка на сокрытие «маленьких недостатков» обязывала фотографа прибегать к условным приемам съемки.

В другом старом фотоучебнике говорится: «При больших и некрасивых ушах нужно избегать фотографировать в профиль. Конечно, и в этом случае можно замаскировать ухо, например, опустив на него волосы».

«Когда дамы снимаются в декольтированных платьях,— изрекает уже цитированный Фреландт,— то часто шея и плечи на снимках не вполне удовлетворяют тем требованиям закругленности и полноты, которые считаются необходимыми условиями красоты; тем не менее смущаться этим нечего, фотограф имеет в руках своих средство прикрыть недостатки природы».

Сторонник подобной маскировки, ориентируясь на жаждущих сняться «красиво», по существу, призывает фотографов обезличивать индивидуальные приметы. И, если неуклонно последовать преподанному совету, посетители съемочных павильонов рискуют обратиться, говоря словами Маяковского, в «одних Гамлетов, одних героев драм и опер» (стихотворение «Фабриканты оптимистов»). Поэт, постоянно выступавший против всякого опошления в искусстве, беспощадно высмеивал фотопарфюмеров, подменявших естественный облик земного человека обезжизненной куклой. Особенно ополчался Маяковский против ретуши — этого бича ремесленной фотографии. В том же стихотворении он писал:

...Приходит дама,
пантера истая,—
Такая она от угрей пятнистая.
На снимке
нету ж —
Слизала ретушь.

Стремление приукрасить и польстить заказчику, ведущее к потаканию отсталым вкусам, конечно, нетерпимо. Но, к сожалению, оно еще не изжито и в современной практике бытовой фотографии.

А что говорить о капиталистических странах? Клиент пожелавший сфотографироваться, может прочесть в витрине одного английского ателье:

У нас вы получите фотографию:
Как вы в действительности выглядите — цена 1 фунт.
Как вы думаете, что вы выглядите — цена 2 фунта.
Как вы хотели бы выглядеть — цена 3 фунта.

---

*К. И. Фреландт, Публика у фотографа, М., 1907, стр.22.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Советской писательнице Галине Серебряковой довелось встречать и наблюдать двух знаменитых английских писателей Герберта Уэллса и Бернарда Шоу.

«Англичанин Уэллс,— пишет она,— со свекольно-красными щеками, рыжеватыми, жирно примазанными волосами и торчащими усиками, коренастый, спокойный, самодовольный, являлся полнейшей противоположностью легко возбуждающемуся, подвижному, всегда как будто изнутри освещенному ирландцу Шоу. Особенно разнились их руки: немного коротковатые, красные, полные у Уэллса и бледные, острые, с длинными, большей частью неспокойно двигающимися костлявыми пальцами у Шоу»*.

А вот что подметил А. М. Горький в облике нашего великого Л. Н. Толстого:

«У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен и все-таки исполненные особой выразительности и творческой силы. Вероятно, такие руки были у Леонардо да Винчи. Такими руками можно сделать все»**.

В обоих случаях даны яркие словесные портреты, вполне приложимые к произведениям пространственных искусств.

Руки — важнейшая деталь портретной характеристики. Недаром их называют «вторым лицом». Способные выражать очень многое — характер, возраст, темперамент, здоровье, профессию, физическое и душевное состояние, — они действительно порой говорят о человеке больше, чем его лицо.

Рука ребенка и старика, скрипача и доярки, тунеядца и труженика. Руки худые, пухлые, выхоленные, натруженные, хрупкие, могучие, руки молящие, отвергающие, руки, которые поддержат, укроют и направят...

Обратитесь к полотнам великих портретистов прошлого. В «Тайной вечере» Леонардо руки всех апостолов лежат на столе. Каждая рука — уже портрет человека! Или посмотрите на персонажей полотен Ван Дейка. У каждого из них тонкие, длиннопалые руки. В изысканном изяществе самих форм и пропорций — наглядная биография человека. Биография аристократической знати, увиденной глазами наблюдательного придворного художника.

Сравните их с нашими современниками. Близкий пример — персонажи живописца М. В. Нестерова. Кому не запомнился его портрет великого физиолога И. П. Павлова, протянувшего вперед свои сухие, крепко сжатые в кулаки руки? Они как бы символизи-

---

*Г. Серебрякова, Странствия по минувшим годам, М., «Московский рабочий», 1963.

**М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 14, стр. 254.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Ольга Игнатович.
Руки Образцова



руют жизненный девиз ученого: соединить «голову с руками», то есть теорию с практикой.

Найдя этот индивидуальный жест, Нестеров не сразу решился оставить его на холсте — он опасался, что не все согласятся с таким истолкованием образа. Художник пишет в своих мемуарах:

«Самым рискованным в моем портрете были два положения: темный силуэт головы на светлом фоне и руки, сжатые в кулаки. Повторяю, жест характерный, но необычный для портрета вообще, да еще столь прославленного и старого человека, каким был Иван Петрович. Однако как-то все с этим не только примирились, но, когда я, колеблемый сомнениями, хотел «жест» заменить иным положением рук, все запротестовали, и я, подчиняясь внутреннему

FOTOOKO.RU PRESENTS

велению и желанию окружающих, остановился на этой своей первоначальной мысли»*.

Необходимо заметить, что большинство портретов кисти Нестерова написаны с руками (портреты братьев Кориных, В. Васнецова, И. Шадра, А. Северцова, С. Юдина, Е. Кругликовой, В. Мухиной, К. Дзержинской). Одно время даже возникала мысль сделать выставку нестеровских «портретных рук»,— настолько они поражают разнообразием характеристики.

Изумительным мастером писать руки был Репин. На его полотнах они имеют такое же значение, как и лицо. Посмотрите хотя бы на руки Ивана Грозного со вздутыми венами.

— Когда я смотрю на его картину «Иван Грозный»,— говорил художник А. М. Герасимов,— меня всегда невольно останавливают руки царевича. Художник изобразил только концы четырех пальцев, и тем не менее вы сразу чувствуете, что эти пальцы в предсмертной судороге схватили руку убийцы*.

Руки могут служить самостоятельной темой произведения. Они не раз становились объектом отдельного изображения. Выдающийся французский скульптор Роден изваял кисть руки и назвал свою работу «Рука творца». Пропорции этой руки, линии пальцев, ожившие в камне, восхищают нас не меньше, чем иные многофигурные композиции...

Творческая проблема изображения рук имеет первостепенное значение и в искусстве фотопортрета. Лучшие его мастера умели отлично показывать руки своих моделей. Дэвид Октавиус Хилл был первым фотохудожником, включившим руку в портретную композицию. Это произошло в 1845 году. Ему последовали Надар, Диздери, Кэмерон и другие. В наши дни талантливым мастером фотографирования рук проявляет себя известный канадский фотопортретист Юсуф Карш.

Из советских фотохудожников надо назвать прежде всего М. С. Наппельбаума, успешно работавшего над композицией портретов с руками. Завершенности его произведений во многом способствовало верное понимание роли рук в архитектонике кадра. Они были для него не просто изобразительным элементом, а необходимым условием психологической характеристики.

«Мне приходилось встречать людей,— пишет М. С. Наппельбаум,— у которых руки находились в резкой дисгармонии с их общим обликом. Однако при дальнейшем знакомстве оказывалось, что именно руки вернее, нежели лицо, характеризовали того или другого человека».

---

*М. В. Нестеров, Давние дни, М., «Искусство» 1959, стр. 33.

**А. В. Виннер, А. И. Лактионов, Техника советской портретной живописи, М., Профиздат, 1961, стр. 42.

FOTOOKO.RU PRESENTS





Евс. Бялый. Мелодия

Руки, ставшие активным компонентом портретного изображения, значительно усиливают смысловой подтекст образа. «Я сделал два погрудных снимка,— вспоминает мастер о своих портретах Н. К. Крупской.— Но, отойдя с аппаратом немного назад, вдруг увидел на матовом стекле руки Надежды Константиновны, так спокойно положенные на колени. Я понял, как великолепно довершают образ эти морщинистые, трогательные, заботливые руки большого человека, прожившего такую трудную и красивую жизнь»*.

Заслуживают внимания и чисто профессиональные указания Наппельбаума. Опытный художник предупреждал, что в фотопортретах нужно уметь находить место рукам не только своей формой, но и положением. Подобно лицу, они должны выражать своеобразие индивидуального облика человека. «Укладывая каждый раз руки по-разному, можно добиться их чрезвычайно выразительной «позы», что, кстати сказать, ему самому вполне удалось в портрете Анри Барбюса.

По мнению Наппельбаума, «особенно нужна бывает рука в поясном портрете мужчины, где три четверти площади занимает глухой, однотонный пиджак. Рука, держащая книгу, очки или иной предмет,

---

*М. С. Наппельбаум, От ремесла к искусству, стр. 80.

Г. Эрфурт. Профильный портрет (1929) ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



а иногда и жест, соответствующий данному характеру, оживляет такую картину...».

В приведенных примерах речь шла о студийной съемке, подразумевающей предварительную режиссуру. Этими общими указаниями не следует пренебрегать и при фоторепортаже. Хотя личное мастерство не поддается преемственности, тем не менее каждый работающий в традициях реалистического фотоискусства может немало почерпнуть полезного из богатого творческого опыта предшественников.

Чехословацкий фотожурналист Иржи Плахетка как-то посетил в Ереване мастерскую М. С. Сарьяна. «Сознаюсь честно,— рассказывает Плахетка,— я вовсе не был намерен там снимать, а хотел все уделенное мне время посвятить разговору об искусстве и знакомству с картинами. Но встреча затянулась дольше, чем ожидал. Когда я стал разглядывать картину, Сарьян сел в кресло и начал рисовать. Меня больше всего поразили его руки — красивые руки труженика, с крепкой, как у орла, хваткой. Мне показалось, что именно в них — история пройденного художником пути, ярко выражены черты его характера. Я присел на корточки и быстро вскинул аппарат...

Как ни странно, опять же руки, красивые, благородные, трудовые руки привлекли мое внимание, когда старый питерский рабочий рассказывал экскурсантам перед Музеем Революции в Ленинграде о штурме Зимнего. Только немногим позже я всмотрелся в его лицо, умное, светлое лицо человека, который прожил жизнь не зря»*.

Разнообразие человеческих чувств и мыслей проявляется среди прочего в жестах, движениях рук. Лессинг верно заметил в «Лаокооне»: «Самое выразительное лицо кажется без движения рук незначительным».

Эти движения подчас неприметны, но они раскрывают собой все оттенки душевного состояния: порыв, уверенность, сосредоточенность, спокойствие, усталость.

Руки особенно много говорят о человеке в условиях его профессионального труда. Допустим, взята тема — сборка чайного листа. Здесь, независимо от выбора сюжета, образ раскрывается не столько через внешний облик сборщиц, сколько через их трудовые навыки — ловкость и сноровку быстрых рук.

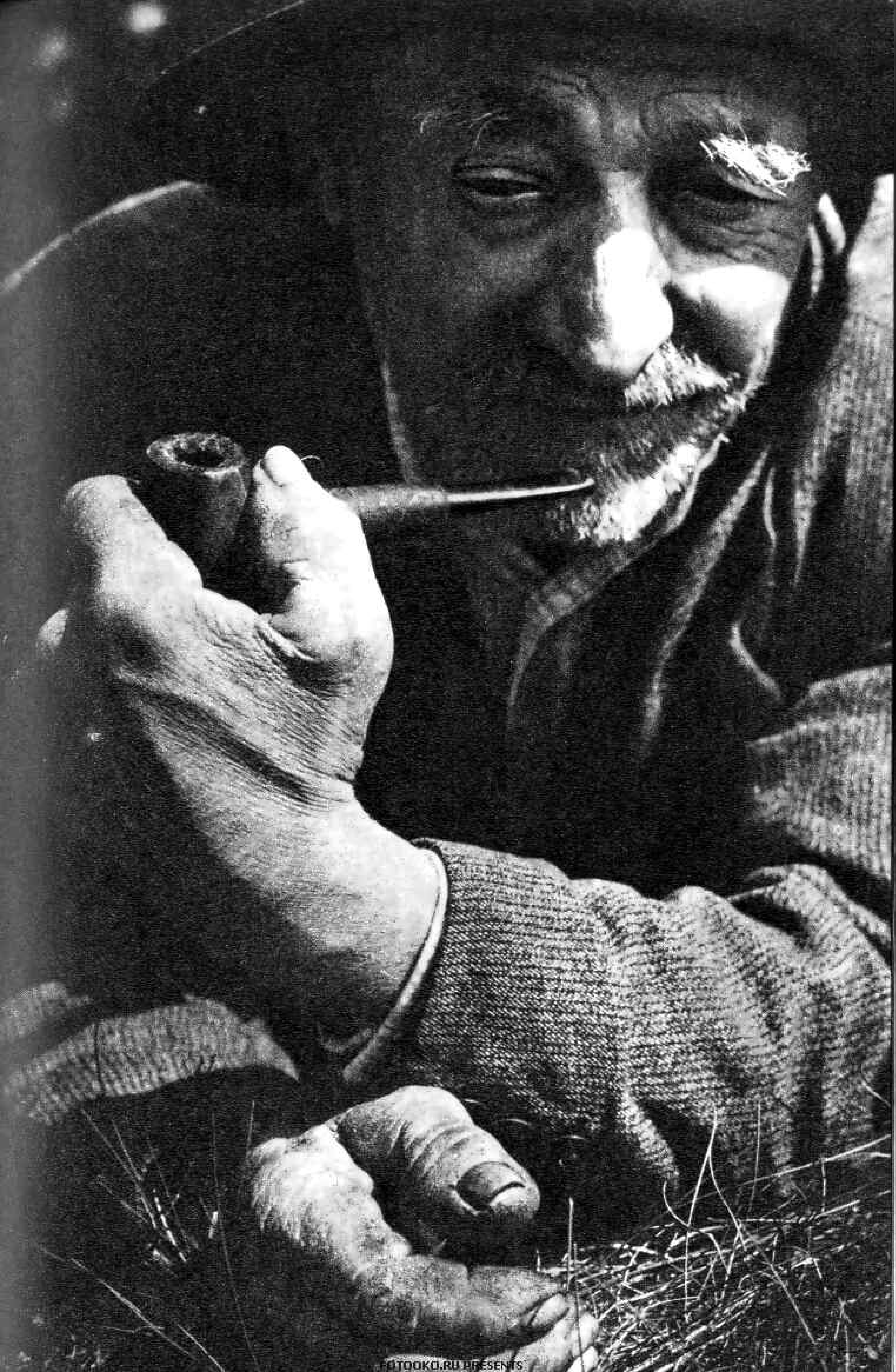
От жанрового портрета требуется жизненность обстановки. Ее подтверждают взаимоотношения действующих лиц, их позы, жестикуляция. В этой главе нашей книги приводятся разные по темам снимки. Но что в них общее? Действия рук. Они — тот активный элемент, который составляет содержание сюжетов.

---

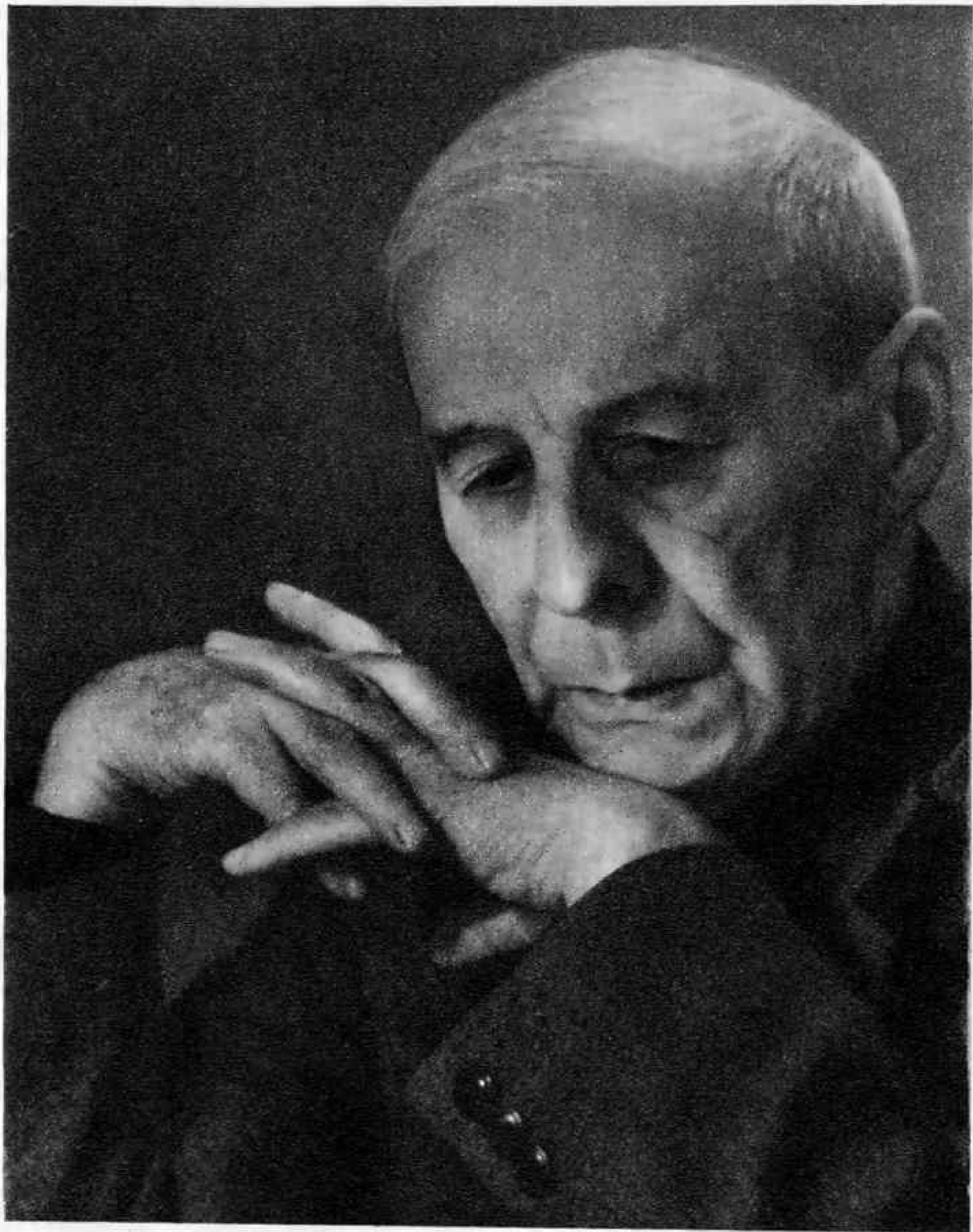
*Иржи Плахетка, Не улыбайтесь! — «Советское фото», 1963, № 7.

Л. Устинов. Труженик ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Лаврентьев. Н. Н. Асеев

FOTOOKO.RU PRESENTS

В ряде случаев съемка рук просто обязательна. Как бы мог фотограф изобразить молодого музыканта за игрой на виолончели, не показав его рук? Снимок Евсея Бялого «Мелодия» не претендует на глубокое раскрытие портретного образа, но плавные движения гибких пальцев юноши подсказали автору тему творческой увлеченности и вдохновения.

Конечно, не всякое изображение рук оправдывает себя. Другой автор, решая схожую тему, вынес кисть скрипача на передний план. Что же мы видим? Сжатые пальцы, застывшие в кулаке. Их грубая, крупная форма подавляет собой весь кадр.

Индивидуальный фотопортрет в сравнении с групповым, сюжетным более статичен. В нем преобладает не движение, а положение рук. Правильно найденное и гармонирующее с общим обликом персонажа, оно заметно оживляет композицию. Портрет с руками обогащает образ: он добавляет то, чего недостает выражению лица.

Разве не убеждает в сказанном профильный портрет работы известного немецкого фотохудожника Гуго Эрфурта? Именно руки, их форма и положение, определили собой социальный тип человека. А такая деталь, как перстень на безымянном пальце, исчерпывающе завершила его характеристику.

Иное решение образа своего современника нашел советский фотожурналист Лев Устинов в портрете старого латыша. Многозначащи поза, жест и лицо труженика. Но еще выразительнее руки, ставшие основой композиции. Тяжелые, жилистые руки много потрудившегося на своем веку человека здесь не только типическая черта, но идейный стержень сюжета.

Надо думать, что точка съемки, преувеличившая пропорции, фактурность оптического рисунка выбраны сознательно.

За автором всегда остается право использовать технические средства по своему усмотрению. Смело и оригинально распорядился освещением фотолюбитель Н. Лаврентьев в портрете Николая Асеева (кстати сказать, это последнее прижизненное изображение поэта). Руки в центре кадра, но они не заслоняют лица. Спокойное и гармоничное переплетение пальцев — характерный индивидуальный жест. Обычно так и держал поэт руки при разговоре. Моделированные мягкой светотенью, они как бы напоминают о мягком душевном складе человека. Таким и был Асеев в жизни...

Старые мастера портретной фотографии уделяли большое внимание съемке рук. В дореволюционной фотолитературе можно найти немало статей, специально посвященных этому вопросу. Некоторые из них не потеряли своего интереса и сейчас.

Известный в начале века русский фотохудожник Б. И. Пашкевич (автор превосходных портретов композиторов Рахманинова и Глазунова, скрипача Могилевского, художника Мурашко) писал:

FOTOOKO.RU PRESENTS

«Фотографы часто во избежание излишней возни дают своим моделям в руки различные предметы: книгу, карандаш, веер, спинку стула и прочее. Я не утверждаю, что этого нужно совсем избегать, но если уж приходится прибегать к таким «вспомогательным средствам», то необходимо по крайней мере создать какую-нибудь связь между человеком и той вещью, которую он держит, то есть чтобы выражение лица или поза всей фигуры объяснили зрителю, что именно делал или намерен делать человек с книгой, карандашом и т. п.

...Чтобы передать характер рук, нужно дать лишь общее впечатление от их формы, а излишняя резкость передачи может в художественном отношении испортить весь портрет. Поэтому руки на снимке должны быть приблизительно так же резки, как и лицо, но ни в коем случае не резче»*.

Выступая против всяких инсценировок, надуманных поз, Пашкевич обрушивался на «красивое» расположение рук. Его замечания касались, разумеется, студийного портрета, но с ними следует считаться и при съемке без предупреждения.

Светотональный рисунок рук может спорить с лицом и отвлекать на себя внимание, если не соблюдена мера освещения. Даже квалифицированные фоторепортеры не всегда умеют вводить руки в кадр и композиционно подчинять их главному. Не секрет, что некоторые наши фотомастера, идя по линии наименьшего сопротивления, предпочитают даже вовсе не показывать рук, а то и «ампутировать» их при кадрировании увеличенного отпечатка. Это заметно обедняет композицию, лишая ее важного эмоционального акцента.

Фотографировать руки бесспорно трудно, но кто ставит себе задачу создать портрет, глубоко и полно раскрывающий образ человека как индивидуализированный характер, тот непременно должен преодолеть эту трудность.

ИЗ ПРАКТИКИ РЕПОРТАЖНОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ

Кого и как фотографировать? Этот вопрос встает перед теми, кто ставит себе задачу запечатлеть правдивый образ человека.

И вот как высказывается по этому поводу Этторе Басеви — председатель Итальянского профсоюза фоторепортеров:

— Вещи перед объективом покорны, люди — нет. Человек в том виде, как ему хотелось бы появиться на изображении, с точки

---

*Б. И. Пашкевич. О руках на фотографическом портрете.— «Вестник фотографии», 1913, № 7, стр. 183—187.

FOTOOKO.RU PRESENTS



зрения журналистики, чаще всего неинтересен. Наоборот, он может оказаться интересен как раз в том виде, в каком он не желал бы быть представлен. Красивая фотография прельщает мещанку... Трудно бороться против безмерного тщеславия людей. Лысый человек желает быть снятым в шляпе; близорукий — без очков. Всегда есть кто-то, ищущий популярности и вытягивающий шею так, чтобы и его заметили на снимке. Мы, фоторепортеры, должны работать дипломатично, снимать то, что нас интересует, ни у кого не отбивая охоты сниматься...

Профессия фоторепортера воспитывает и такое качество, как терпение. Никакой задумке не превзойти того, что открывает перед нами терпеливо выисканный жизненный сюжет. Недаром опытного фотомастера сравнивают с геологом, знающим, в какой породе искать алмазы, и умеющим отличать их от других минералов.

Жизнь фотожурналиста — калейдоскоп непрерывных встреч. Каждую минуту суток жди вызова на съемку... Фотография — самое оперативное искусство. Сюжет, заснятый утром, мы видим вечером в газете. Его назначение — информировать о происшедшем.

Не всякий фотодокумент — бабочка-однодневка. Лучшие из них достойно занимают потом почетное место на стендах фотовыставок. Репортажный художественный фотопортрет — не просто удавшийся снимок. Он — прямое следствие накопленных знаний и развитого эстетического чувства. Высокий уровень его исполнения значительно усиливает идейное воздействие сюжета.

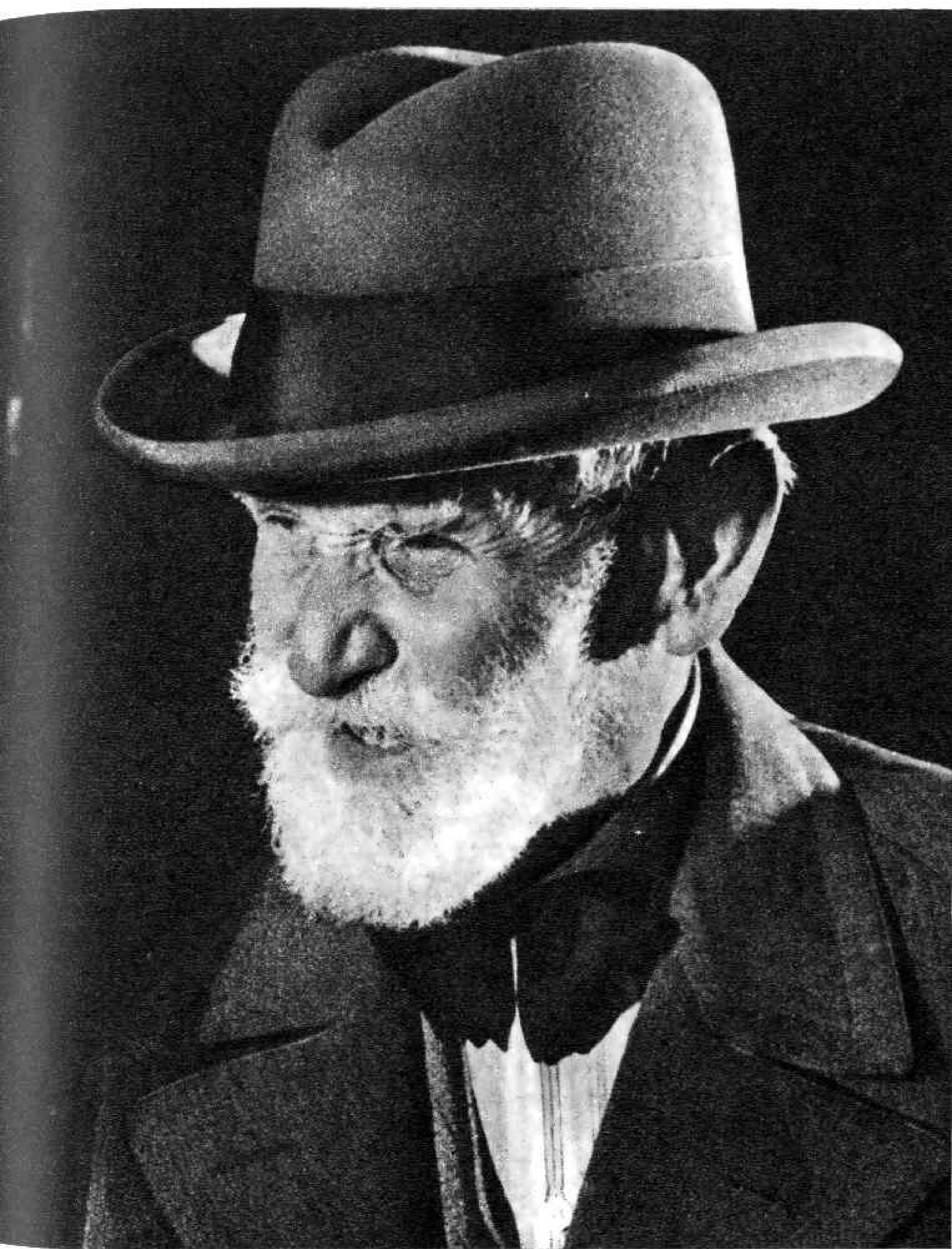
Технологию нельзя противопоставлять творчеству. Между тем в капиталистических странах дело доходит до того, что печатание и кадрирование целиком передоверяют лабораториям, а фотокорреспондента обращают в беспрекословного поставщика рулонов «нащелканной» пленки. Надо ли говорить, что подобная практика ведет к снижению мастерства и потере авторского лица?

В современном искусстве фотопортрета установилось два основных приема съемки: репортажный и постановочный. Их различает подход к объекту. Фоторепортаж подразумевает съемку без предупреждения, исключающую инсценировку и домысел. Постановщик же исходит из предварительной подготовки объекта. Реализуя свой замысел, он прибегает к режиссуре.

На практике иногда применяются оба приема. Даже сторонники «чистого репортажа» не отказываются от возможности как-то корректировать сюжет. Если обстоятельства позволяют наладить продолжительный контакт с объектом, фотограф вправе прибегнуть к тактичным поправкам позы, наклону головы и т. п.

Одно время на страницах нашей фотографической печати велась дискуссия о границах допустимого вмешательства. Некоторые считают, что фоторепортаж — это съемка экспромтом в обстановке, сложившейся независимо от воли исполнителя. Несомнен-

FOTOOKO.RU PRESENTS



Я. Халип. И. П. Павлов

FOTOOKO.RU PRESENTS

но, фотожурналист не в состоянии предусмотреть всех условий и свободно выбрать более верную точку съемки, освещение, фон. Но затруднения подобного рода не оправдывают пассивного подчинения натуре и установки на самотек.

Репортажное портретирование требует остроты ви́дения, умения сразу принимать безошибочное решение. О хорошем футболисте говорят: «У него быстрая реакция». Это же качество отличает хорошего фоторепортера. Мгновенно оценить ситуацию и точно отреагировать спуском затвора — вот мера его профессиональной квалификации.

Нет нужды распространяться о преимуществах репортажной съемки перед постановочной, подготовленной. С прогрессом фототехники они стали еще очевиднее. Достаточно напомнить, что съемка первых дагерротипных портретов требовала «не шевелиться» около часа. Фотографы прошлого тратили много времени на подготовку к съемке и на преодоление скованности человека перед аппаратом.

В 1933 году И. Эренбург опубликовал альбом своих снимков «Мой Париж». Это был фоторассказ о маленьких людях огромного капиталистического города. Суровой и волнующей правде книги в значительной мере способствовал сам прием съемки. Писатель бродил с камерой по улицам парижских окраин, фотографируя с помощью углового видоискателя, дабы не привлекать внимания.

«Боковой видоискатель построен по принципу перископа,— рассказывает Эренбург.— Люди не догадывались, что я их снимаю; порой они удивлялись, почему меня заинтересовала голая стена или пустая скамейка: я ведь никогда не поворачивался лицом к тем, кого снимал. Конечно, строгий моралист может меня осудить, но таково ремесло писателя — мы только и делаем, что стараемся заглянуть в щелку чужой жизни».

Съемка без предупреждения, врасплох, стала распространенным приемом фотодокументации событий и фактов. Объектив помогает открывать нечто новое, ранее никем не замеченное, и за одно это трудно переоценить роль фотографии. При наглядной пропаганде мы не можем пренебречь такой сильнейшей стороной фотоизображения, как достоверность, правдивость.

Современный фотомастер способен так запечатлеть сгусток жизненного явления, что обычный репортажный кадр обращается в бесспорное произведение искусства.

Разве не стал им, например, обошедший весь мир снимок, показывающий встречу Героев Бреста («Через пятнадцать лет»)? Свидетель съемки этого незабываемого сюжета, лауреат Ленинской премии, писатель С. С. Смирнов вспоминает:

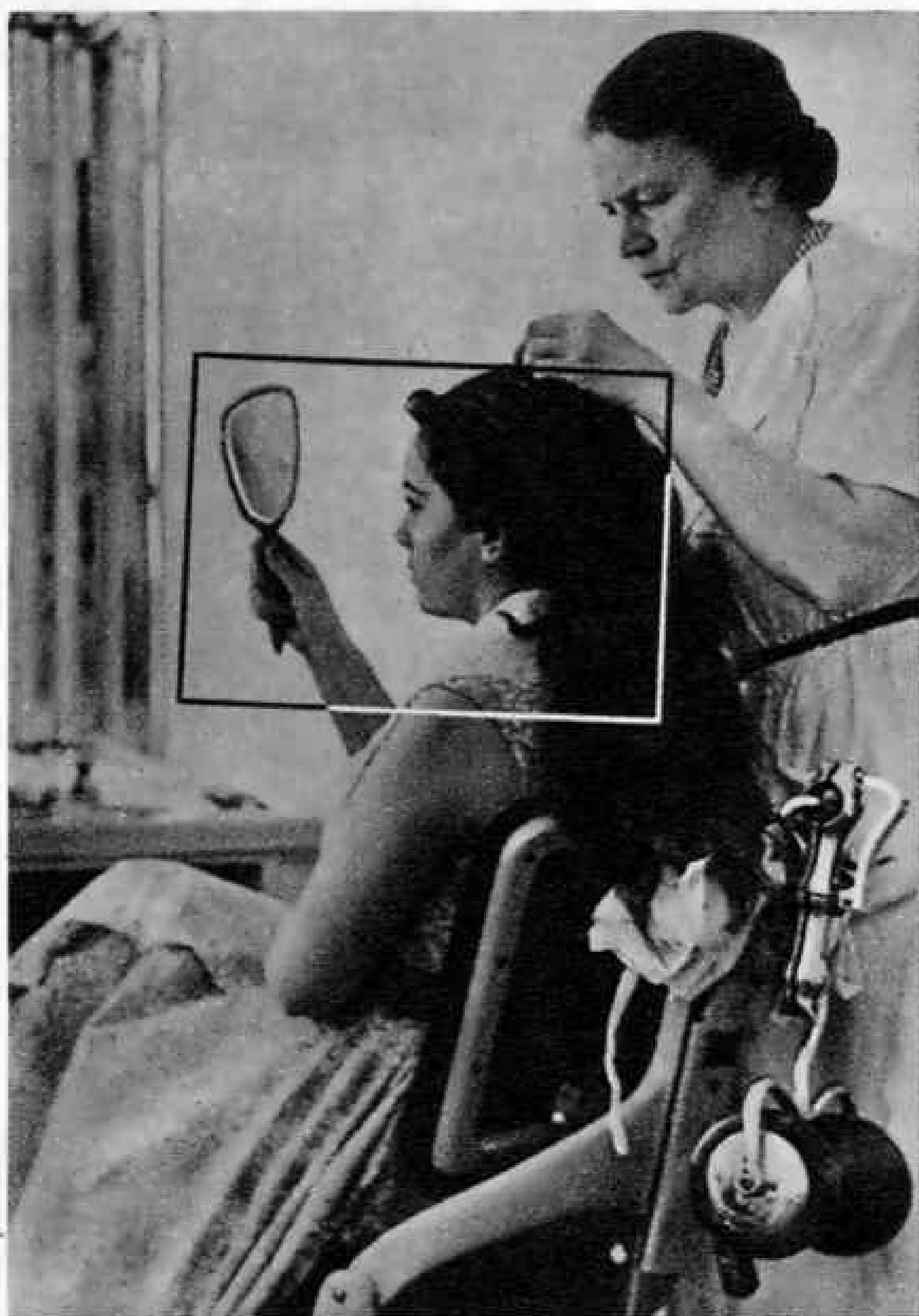
— Я никогда не забуду того, что случилось в летний день 1956 года около гостиницы на площади Коммуны в Москве, когда неожи-

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Ковригин. Поль Робсон

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Ковригин.
Элина Быстрицкая в гримерной

данно встретились три героических защитника Брестской крепости — Петр Гаврилов, Александр Семененко и Николай Зориков.

Прижавшись друг к другу лицами, они плакали открыто и громко, и все мы, присутствовавшие при этом, замерли, потрясенные, взволнованные до глубины души *.

Действительно достойна удивления способность фотографического портрета «делать психологию видимой». Об этом снимке говорил на Всесоюзном съезде художников наш выдающийся скульптор С. Т. Коненков, приводя его в пример того, как можно остро и глубоко ощущать время, владея техникой своего искусства.

Представьте себе тот же сюжет встречи героев Бреста, заснятый, допустим, за дружеской беседой в кругу однополчан. Будет ли

* Советское фото, 1972, № 3.

FOTOOKO.RU PRESENTS



FOTOOKO.RU PRESENTS



EDITOOKO.RU PRESENTS

снимок так же звучать? Едва ли. Не всякий тождественный сюжет производит одинаковое впечатление. Нужно еще уловить ту коллизию, которая раскрывает событие с наибольшей глубиной. Удержать мгновение!

В чем заслуга наблюдательного фотопублициста? В том, что он подсмотрел острый психологический момент, придавший жанровому сюжету необыкновенную силу зрительного воздействия. Можно ли считать, что содержание в нем подавляет форму? Сохранится ли выразительность снимка, если три главных действующих лица будут показаны, скажем, средним планом и в ином положении?

Внимательный анализ приводит к заключению, что автор нашел наилучшее решение. Кадр максимально уплотнен; все в нем сконцентрировано до предела, внимание сосредоточено на главном: на движении корпуса и рук, слившихся в крепком, мужском объятии. Здесь сама композиционная структура снимка, лаконичная и сгущенная, подчеркивает идею благородного, высокого человеческого братства, нерушимой сплоченности советских людей — мужественных защитников Родины.

Художественное вйдение жизни всегда сопряжено с мастерством, культурой, идейной позицией автора. Творчество неотделимо от мировоззрения. Даже в таком, казалось бы, «нейтральном» жанре, как натюрморт, не скрыть своего миропонимания. Что же говорить о портрете, где образ строится на прямой оценке объекта, на раскрытии собственного отношения к нему? Ни в одном виде фотосъемки не имеет такого значения выбор технических приемов, как при изображении человека.

Но все же — кого и как фотографировать?

Обратимся к практике некоторых наших мастеров фоторепортажа. Приведем их высказывания о том, как они сами понимают задачу портретной съемки.

Ведущим советским фотожурналистам старшего поколения есть что рассказать о своем творческом опыте. И это тем более важно, что перед их объективами прошли многие замечательные люди...

...Якову Халипу посчастливилось не раз фотографировать великого русского физиолога Ивана Петровича Павлова. В архиве фотомастера хранится более ста снимков, связанных с жизнью и деятельностью ученого. Один из них воспроизводится в нашей книге.

Это было еще перед войной,— вспоминает Я. Н. Халип.— В августе 1935 года в Ленинграде намечалось торжественное открытие Международного конгресса физиологов. Ожидался приезд ученых более чем из пятидесяти стран мира. Незадолго перед этим

◀ *Б. Покровский. С. Баласанян*

FOTOOKO.RU PRESENTS

Иван Петрович Павлов выезжал в Лондон на подготовительное заседание.

В июле редакция «Правды» послала меня зафотографировать предстоящее событие и прежде всего самого Павлова. Незадолго перед тем начала работать фототелеграфная линия Ленинград — Москва. Это обеспечивало своевременную передачу фотоинформации.

Затруднения предстояли в другом: Иван Петрович недоступен для нашего брата, фотокорреспондента. И тут большую помощь мне оказал ассистент академика доктор П. К. Денисов. Через него я получил согласие ученого сфотографироваться во время своих прогулок в парке Колтушей. Однако специальное позирование совершенно исключалось.

Но и в другом мне не повезло. Иван Петрович гулял в соломенной шляпе, оставлявшей на лице глухую тень. Я сделал несколько кадров общего плана, а фотопортрета не получилось. Между тем редакция ждала.

Как быть?.. Уже когда Иван Петрович входил на ступеньки дома, я отважился сказать ему о своей неудаче.

— Сколько времени вам нужно, молодой человек? — спросил он.

— Только секунду.

— Ну, одной секундой вы можете вполне располагать.

Затвор моей «Лейки» незамедлительно сработал. На всякий случай решил повторить. Увы, пока переводил завод, Иван Петрович, прощаясь с учениками, снял шляпу и... закрыл ею лицо!..

Я остался обладателем единственного портретного кадра.

В тот же июльский вечер фотографию передали по бильду в Москву. Через несколько дней я вручил ее Павлову на Варшавском вокзале.

Там же мне удалось еще раз его сфотографировать. Именно этот фотопортрет появился в «Правде» 26 июля 1935 года. Под снимком надпись: «Академик И. П. Павлов на Варшавском вокзале в Ленинграде 24 июля».

Так я выполнил трудное задание...

В. В. Ковригин — фотомастер, одинаково интересно работавший в разных жанрах. Как ученика А. Родченко его отличала большая изобразительная культура и глубоко профессиональное отношение к труду. Это находило отражение в неизменной требовательности к себе и к работам своих товарищей.

Ковригин — автор одного из лучших портретов Поля Робсона. Он сумел воплотить в нем актуальную тему борьбы за мир и решить ее остро публицистически.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Поль Робсон изображен в момент, когда характер этого пламенного трибуна, выдающегося борца за мир и дружбу народов, проявился с наибольшей выразительностью. Поза и жестикуляция оратора отражают страстную, непоколебимую решимость. Верно найденная точка съемки подчеркнула главные детали облика — волевой рот, твердый взгляд, устремленный на аудиторию, руки, сжатые в кулак. Образ динамичен и внутренне одухотворен.

Как сделан этот кадр?

— Я присутствовал в Колонном зале Дома Союзов на юбилейном заседании, посвященном А. С. Пушкину,— рассказывал В. Ковригин.— Прибывший в СССР Поль Робсон выступил там с речью. Естественно, что знаменитый певец привлек к себе всеобщее внимание. Мы, фотожурналисты, спешили его запечатлеть.

Меня, естественно, больше всего заботило выгодное место съемки. От него, как известно, наполовину зависит результат. Я встал у колонны сбоку. В моей камере — «полтинник» (на фоторепортерском жаргоне — объектив с фокусным расстоянием 50 *мм*). Решаю снимать Робсона крупно с руками. Однако мешает фон: резко контрастирует темный портрет Пушкина на белом занавесе. Это — первое препятствие. Спешу поменять объектив на более длиннофокусный. Фокусное расстояние 90 *мм* должно дать укрупнение и вместе с тем желанную пластичность.

Видоискатель повернут с 50 на 90. Кадрирую по горизонтали. Справа от фигуры Робсона какая-то черная полоса. Может, самому встать на полметра левее? Но не так-то просто удержаться на выступе квадратного основания колонны. Чувствую себя акробатом на проволоке. И все же нажимаю спуск. Скорость затвора 1/10 сек. Нет, явно мала. К тому же возможна «шевеленка». Значит, не сумел взять «момент». А он предвещал такой выразительный жест! Но вот оратор сделал полшага назад и снова поднял руки. Они отчетливо рисуются на белом фоне. Черная полоса за кадром... Еще нажим на спуск. Ну, кажется, теперь удача.

Так родился известный всем динамичный портрет Робсона...

Ковригин фотографировал также артистку Элину Быстрицкую. Эта работа иного стиля, иного истолкования образа, и в значительной мере экспериментальная.

— В погоне за портретом популярной актрисы я стал участвовать в съемке фильма «Русский сувенир»... Застаю Быстрицкую в гримерной. Освещение и фон не обнадеживают в успехе. Но за меня было время. Актриса не спеша готовилась к предстоящей киносъемке. Я стал перемещаться и нацеливаться. Ее красивый профиль четко выделялся на ровной плоскости стены. А не сфотографировать ли его, выбелив потом фон при печатании? Так я подумал и так сделал. На фотобумаге оставил лишь профиль с обрезом головы и руку, держащую зеркало.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Тогда же мне пришла мысль о варианте той же композиции. Я попросил Быстрицкую повернуть зеркало так, чтобы в него вошла часть ее лица. Получился своеобразный портрет. Скажете, надуманно? Пусть нас рассудит зритель...

На всесоюзной фотовыставке «Семилетка в действии. 1963» экспонировался портрет композитора Сергея Баласаняна работы молодого фотожурналиста Б. Покровского. Снимок был удостоен диплома второй степени.

Автор поставил себе задачу показать образ творчески мыслящего человека. Композитор изображен в момент большого умственного напряжения, он сидит у рояля, погруженный в глубокие размышления. Фоторепортер удачно использовал освещение —контрастный, падающий яркими пятнами свет.

— Собираясь на эту съемку,— рассказывает Б. Покровский,— я не обдумал заранее композиционного решения кадра. Ведь я не знал ни человека, которого мне надо снимать, ни состояния, в каком он будет находиться, ни окружающей его обстановки...

Меня сопровождал литературный сотрудник журнала. И пока он беседовал с композитором, я наблюдал за Баласаняном — постарался понять его характер, уловить типичные жесты и привычные для него позы. Все это намного облегчило мне выполнение задачи.

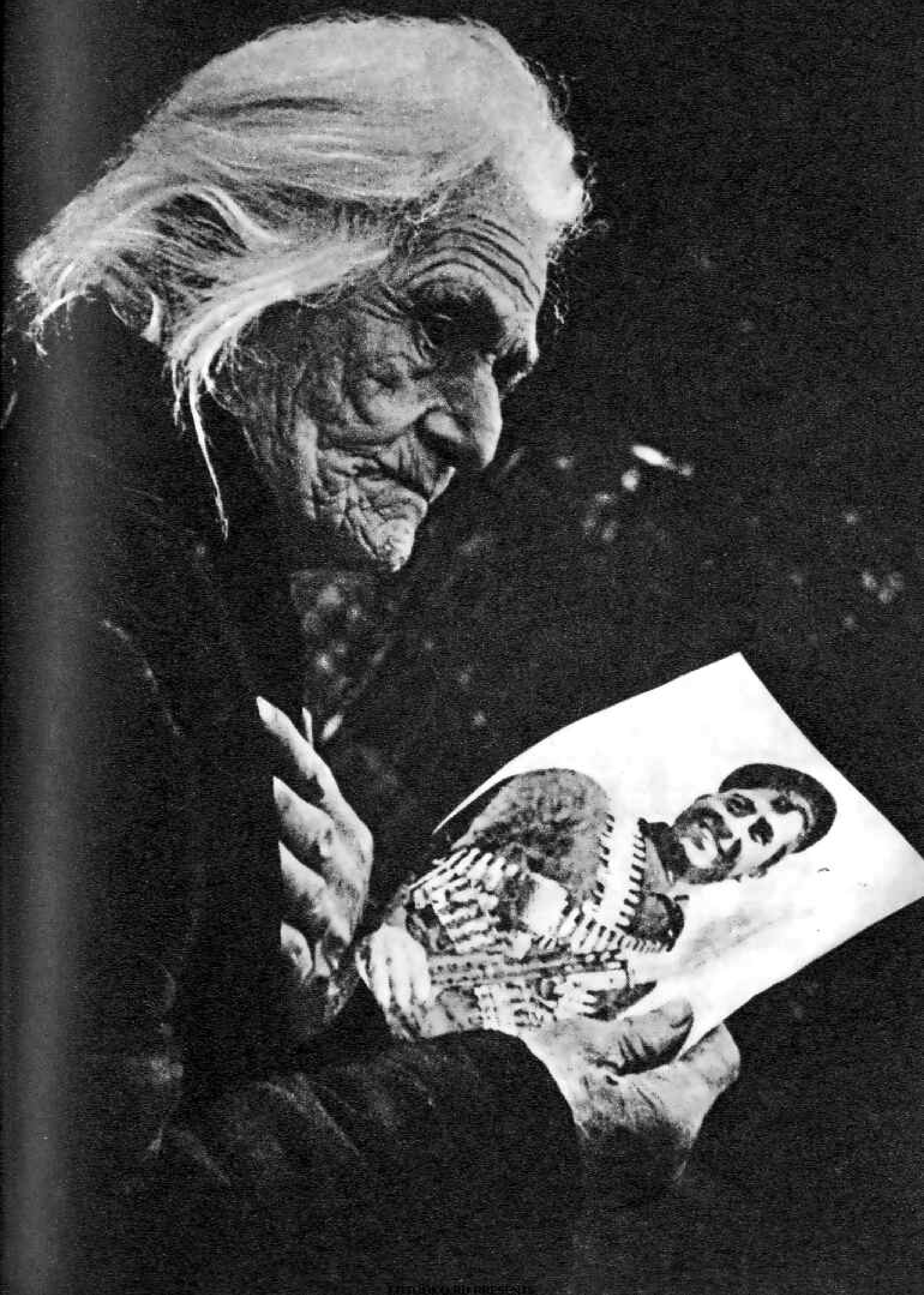
Увлекшись беседой, Баласанян порой забывал о моем присутствии, и я, воспользовавшись этим, стал фотографировать его в наиболее удачные, на мой взгляд, моменты... Мне хотелось передать типичное для композитора эмоциональное состояние, и поэтому я время от времени задавал ему вопросы, вызывавшие у него разную реакцию. Причем старался это делать, не нарушая общего хода беседы, как бы между прочим. Прибегать к такому приему, кстати, приходится довольно-таки часто, особенно когда на съемке бываешь один.

Обычно я никогда не беру осветительную аппаратуру, так как она затрудняет работу и, главное, сковывает портретируемого. К тому же высокочувствительная пленка позволяет снимать с рук почти в любых условиях.

Никогда я также не фотографирую в надежде на то, что из большого количества кадров наверняка будет хотя бы один удачный. Обычно в ходе съемки трачу одну широкую или половину узкой пленки... Почувствовав, что один-два нужных кадра у меня есть, я, собственно, прекращаю съемку. Так было и на этот раз...

Николай Калинин — участник многих международных фотовыставок. Он профессиональный фотожурналист, постоянно работа-

FOTOOKO.RU PRESENTS





FOTODOKO.RU PRESENTS

ющий в сибирской печати. Земляки по праву называют его певцом родного Алтая. С любовью создает Калинин образы простых советских людей — рабочих, тружеников сельского хозяйства, новоселов целины, охотников, алтайских мичуринцев.

Как и другие фотокорреспонденты, он чаще всего фотографирует человека. Репортажная съемка приучает быстро выбирать сюжет и находить лучшее композиционное решение. Однако не всегда результаты удовлетворяют беспокойного мастера.

— Не раз случалось,— рассказывает он,— найдешь внешне убедительный образ, его внутреннее движение, интересное освещение, а фотопортрета... нет. Ибо нет в нем мысли. И заново начинаются поиски. Нередко по многу раз возвращаешься к съемке одного и того же человека. Для редакции это оказывалось уже и не нужным. Но был ведь еще долг перед собой.

В уборочную пору я встретил на одном из приемных пунктов бригаду шоферов, приехавших на Алтай из другой области. Целый день присматривался к ним и ждал. Ждал до тех пор, пока накопленные впечатления позволят увидеть наиболее типичное. Наконец, лицо одного паренька показалось мне особенно выразительным. И я мгновенно спустил затвор в момент, когда тот, открыв дверцу автомашины, высунулся наружу всем корпусом, в полуоборот, и оглянулся на зов товарища. Какой скромной и хорошей была улыбка шофера. Такой ее и удалось запечатлеть на пленке.

Эта съемка позволила мне сделать один важный вывод: для того чтобы создать завершенный портрет одного, нужно наблюдать многих, внимательно наблюдать за профессиональными черточками, отбирать среди них существенные и в то же время присущие твоему герою. Тогда портрет, не потеряв индивидуальности, приобретет и типичность...

Как уже говорилось, чрезвычайно важно установить контакт со своим объектом, сохраняя обстановку непринужденного общения. Присутствие фотографа не должно тяготить окружающих.

Самые удачные снимки получаются без предупреждения — они передают живое выражение лица и характерное для человека движение.

Биографии фотомастеров остаются вне темы книги. А между тем настоящее произведение искусства не живет без личности автора. Вся его деятельность, поведение, взгляды — отражение эпохи. Вот пример.

Семен Коротков. Бывший беспризорник, бывший токарь. Подобно многим начинал с фотолюбительства. Как профессионал нашел призвание в фотопублицистике и вырос до спецкора «Правды». В годы войны публиковал сотни фронтовых репортажей... Так

FOTOOKO.RU PRESENTS

складывался гражданский и творческий путь фотохудожника-коммуниста. Семен Коротков стал тем, кем может стать в нашей стране каждый талантливый человек.

Центральную печать обошла его интересная работа «Мать» (под другим названием «Свидание с сыном через двадцать лет»).

Снимок впервые появился весной 1965 года на страницах «Комсомольской правды» и вызвал поток восторженных писем. Читателей потрясло психологическое проникновение автора в образ. На очередном международном фотоконкурсе «Наше поколение», проводимом редакцией, его работа получила первую премию единодушным решением жюри. В статье, посвященной итогам конкурса, рассказывалась история создания удивительного сюжета.

Тысячи советских матерей потеряли на войне своих любимых сынов. Не выплакать слез и старой абхазской женщине, давно поседевшей от горя. Ей больше не встретиться с сыном. И, казалось, никогда не узнать, каким он был в последние часы...

Но вот неожиданность. С. Коротков сфотографировал его — отважного моряка Алексея Аршба — буквально за день до героической гибели в Севастополе. Двадцать лет фотожурналист искал родственников павшего воина, чтобы передать эту фотографию. Поиски привели наконец в далекое абхазское селение, где, вручая матери драгоценную ее сердцу реликвию, он зафиксировал и этот драматический момент.

Фотографии, безусловно, суждена долгая жизнь. Нет необходимости подробно останавливаться на идейно-художественных достоинствах необычного фотопортрета — они сами говорят за себя. Приведем только взволнованный отзыв писателя Георгия Гулиа, хорошо знающего автора снимка:

— Он сумел запечатлеть то, что невозможно передать никакими словами. Не горе одной матери солдата, а нечто большее: скорбь матери всего человечества. Это выдающееся произведение фотоискусства я бы так и назвал: «Скорбящая Мать человечества»...

Анри Барбюс писал: «После своей смерти человек может жить только на земле». Да, это истина. И все-таки можно ли утешить Скорбящую Мать человечества даже самой святой правдой? Послушается рассудок, а сердце?

Этот снимок подтверждает, что Алексей Аршба продолжает жить именно на земле. Образ его потряс мать. А мать и сын — нас!

Известный советский фотомастер Семен Фридлянд в 1960 году побывал в Средней Азии на строительстве газопровода в пустыне. Он сделал там серию интересных жанровых сюжетов, ярко отражающих приметы наших дней.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Масленников. Долорес Ибаррури

Вот его впечатления о поездке:

— Джаркакское газовое месторождение — уже действующее предприятие. Сотни узбекских юношей и девушек осваивают здесь профессии эксплуатационников газовых промыслов. Оператор Саша Ашуров — лучший из них. Мне предстояло его сфотографировать.

— Поправь кепку, поверни голову и повеселей смотри,— начал распоряжаться один из моих спутников.

Саша покорно приготовился «сниматься». С досадой отмечаю, что непосредственность исчезла. Улыбка на лице появилась, но в глазах угасло живое выражение. При инсценировке преображения

FOTOOKO.RU PRESENTS

живого, действующего человека в манекен происходит мгновенно. И напрасно иные полагают, что, «организуя» искусственные улыбки, они выражают тем самым оптимизм советских людей. Сами того не желая, они обедняют образы наших современников, лишая их полноты, богатства человеческих чувств и настроений: трудового напряжения, задумчивости, сосредоточенного интереса, романтической приподнятости, мечтательности, нетерпеливого ожидания, решительной настойчивости. Мы не против улыбки и самого веселого смеха, но только тогда, когда они непроизвольны, подмечены в жизни.

Спуск затвора... Саша, выйдя из «манекенного» состояния снимающегося «героя», вновь приобрел облик живого человека, милого и беспокойного в труде паренька.

— Готово? — спросил он и, небрежно сдвинув кепку на затылок, повернул голову к приборам. Прыгающие стрелки полностью поглотили его внимание. Солнечный луч скользнул по юношески гладкой выпуклости щеки. Вот таким живым, увлеченным своим трудом и застал его второй спуск затвора.

Светосильные объективы и чувствительная пленка дают возможность фотографировать, не нарушая естественного поведения человека. И все-таки этого мало. Нужна еще профессиональная находчивость, а нередко и настойчивость.

Как признается фотожурналист Вс. Тарасевич, порой приходится прибегать « к настоящей охоте с засадами, с хитростями, с тактикой...». Именно так ему удалось сделать два репортажных портрета дирижера Е. А. Мравинского и композитора Д. Д. Шостаковича.

Это происходило на репетициях в одном из концертных залов Москвы. В антракте, на короткий десятиминутный перерыв, оба музыканта уединились за кулисы для отдыха в соседнюю артистическую комнату.

— Попасть в нее было невозможно,— рассказывает Тарасевич,— да и смысла не имело, ибо столь нужная мне интимность мгновенно бы разрушилась при виде фотоаппарата. Пока шла репетиция, я заранее распахнул дверь, а сам сел, будто скучая или отдыхая, забаррикадировавшись стулом в смежном зале. Наступил перерыв, прошел Шостакович, потом Мравинский и ... плотно закрыл за собой дверь.

В антракте перед следующим отделением я решился на дерзость: открыл дверь и вбил под нее клин... Прошел Шостакович, за ним Мравинский, пытавшийся закрыть дверь,— дернул раз-другой, она не поддалась...

FOTOOKO.RU PRESENTS

Уловка оправдала себя. Перед нами запоминающийся своим своеобразием портрет Д. Шостаковича. Его оригинальную композицию предопределили необычные условия съемки.

Приводимый пример далеко не исключителен. Многие замечательные произведения фотоискусства своим рождением обязаны счастливому случаю и профессиональной сноровке их авторов. Только съемкой без предупреждения можно уловить момент, в который внутренний мир человека, его сокровенные чувства раскрываются с особой выразительностью.

Вероятно, каждому доводилось наблюдать людей, пребывающих в уверенности, что их никто не видит. Сколько откровенной и подчас комичной непосредственности обнаруживают они наедине! Бесконечно разнообразны индивидуальные повадки.

Девушка прихорашивалась перед зеркалом. После нее — другие. Менялись лица — менялись жесты, взгляды, гримасы. Все это бесстрастно отражало большое зеркало заводского клуба... В тот вечер никто не подозревал, что за его стеклом таился объектив кинокамеры.

Правдивые портреты омской молодежи теперь навсегда вошли в замечательный фильм «Русское чудо».

Незаметная съемка — активный прием фоторепортажа. Он особенно оправдывает себя в жанровых сюжетах, где важно передать взаимоотношения участвующих лиц, саму обстановку действия. Жанровый портрет помимо внешней характеристики людей вводит нас в атмосферу их быта и труда.

Как нетрудно заключить из предыдущих высказываний профессионалов, каждый объект съемки требует авторской трактовки образа. Это относится и к такому трудоемкому и ответственному жанру, как портрет.

Воспользуемся примером из творческой практики известного фотожурналиста Геннадия Копосова. Он поставил себе целью создать образ ученого. Его выбор пал на выдающегося деятеля советской науки — академика М. А. Лаврентьева.

Вот что рассказывает Г. Копосов о реализации своего замысла:

— Трудности, как это ни странно, часто работают на фотографа. Учитывая их, репортер ищет оптимальные, наиболее выигрышные решения, старается сделать большее число вариантов, снимая с разных точек. Все это позволяет воспользоваться позже отбором наиболее удавшихся кадров.

Немалые трудности возникают у фотокорреспондента, как у творчески мыслящего человека, в период обдумывания замысла, учета своих возможностей. Ведь надо твердо уяснять себе, что ты хочешь снимать, для кого и зачем.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Расскажу о своей портретной работе «Академик М. А. Лаврентьев». Впервые я увидел этого человека в Тюмени, в одну из командировок. Я знал: он — видный ученый, математик, один из организаторов и руководителей Сибирского отделения Академии наук СССР. Но, помимо этого, Лаврентьев поразил меня своей неуемной энергией, заинтересованностью буквально всем происходящим.

Приехав в редакцию, я предложил сделать фотоочерк, посвященный деятельности этого ученого. Одобрение было получено, и я выехал в Новосибирск.

Еще в Москве передо мной неожиданно возникла трудность, знакомая многим репортерам: академик не любит сниматься, избегает контакта с фотожурналистами. Это настораживало. И действительно, при первом посещении М. Лаврентьева он разговаривал довольно сухо, не обращая внимания на мою фотокамеру. Однако все же удалось договориться с ним о съемках во время заседаний, бесед, отдыха.

Но вскоре я столкнулся с другой проблемой. В фотоочерке должен присутствовать «ударный» центральный снимок. Как его осуществить? Показать М. Лаврентьева только как ученого, математика? Или как человека, влюбленного в Сибирь, в ее природу и богатства? А может, организатором, создателем Академгородка?

Решение пришло не сразу.

Я хотел сначала снять академика крупным планом. Вышел неплохой портрет. Интересное волевое лицо. Однако облик ученого был дан вне обстановки Академгородка. Тогда я решил показать его у доски с математическими расчетами. В труде. Это ближе к замыслу, но так уже снимали. К тому же статично, неинтересно. Тогда сфотографировал Лаврентьева непосредственно в Академгородке, гуляющим по лесу с сыном. Но получились сугубо бытовые, семейные снимки...

И лишь когда командировка подходила к концу, я нашел наконец, на мой взгляд, верное решение.

На фоне сибирского пейзажа, сквозь листву увидел Лаврентьева у крыльца его домика в Академгородке. Он был поглощен беседой с коллегой.

Таким я его и сфотографировал.

Но это еще не все.

В Москве, при отборе, печати и кадрировании контрольных снимков, возникли новые трудности. Я стал сомневаться, нужна ли в кадре фигура собеседника Лаврентьева? После долгих размышлений пришел к выводу: академика следует оставить одного. Конечно, менялись композиция, даже тема, зато сам ученый выглядел как бы всматривающимся в глубину леса и о чем-то думающим...

FOTOOKO.RU PRESENTS

Его фигура и поза обрели смысл и сам образ теперь целиком отвечал моему замыслу... Остается добавить, что съемка производилась малоформатной камерой «Асаки-Пентакс» при диафрагме 5,6 выдержке 1/25Р *сек*, пленка А-2.

В заключение главы напомним о тех, кто пополняет кадры фотокорреспондентов районных газет — о сельских фотолюбителях.

Об одном из них — К. В. Панкратове — писала «Неделя».*

Этот энтузиаст своего дела известен у себя в районе как талантливый портретист. В Рязани состоялась выставка его работ, привлекшая внимание областной общественности. О них хорошо сказал посетитель, записавший в книгу отзывов:

«Он видит великолепие там, где многие замечают лишь глубокую провинцию».

Действительно, для творчества Панкратова характерна поэтизация родного края и самого облика его людей. Фотомастер снимает не только односельчан, но и жителей окрестных деревень. Он не отказывается от выездов, хотя предпочитает больше тесную комнатушку своего «ателье». Правда, ее оборудование состоит лишь из висящей на стене простыни, которая одновременно служит и фоном и добавочным средством подсветки.

Каждый по-своему проявляет любовь к искусству. Вот что рассказывает Панкратов о своих трудовых буднях:

— У меня так заведено: снял — проявляй, печатай и накатай на глянец. Только тогда ложись спать. Клиент должен завтра получить заказ. Народ идет по разной причине. А я допытываюсь: по какой? Откровенных люблю. И снимать их приятнее. «Дядя Костя, мне в подарок моему парню. Он в армии...» У нас тут ведут переписку с болгарскими, немецкими пионерами, посылают фотокарточки. У других сын уехал в профучилище или институт. Скучает, просит фото. Пишет: сходите к дяде Косте... Не то всей семьей зайдут... Не всегда условия позволяют поехать в городскую фотографию.

Видимо, Панкратов не считает себя настоящим профессионалом. Это, скорее, от скромности. Он безусловно понимает значение дела, которому предан бескорыстно и всей душой.

— Надо, надо фотографироваться,— говорит самому себе.— Что останется нам от красоты своей молодой? Фотография...

Панкратову под шестьдесят. Был и возчиком и киномехаником — видел жизнь.

— Намедни,— продолжает он,— зашел с женой тракторист Иван Чупрунов из совхоза «Ермишинский». Смотрю на него — и вроде все про него узнал: человек серьезный, волевой, отвергающий

---

*«Неделя», 1973, № 5.

FOTOOKO.RU PRESENTS

праздность... Забежал на минутку учитель Алим Хасанович Ерзин из села Азеево, потный, усталый,— одолевали какие-то заботы. Ерзин поднял руку, чтоб смахнуть с лица пот. Я вскрикнул: «Не надо!» И выиграл мгновение. На лице так и остался невидимый след умственной усталости...

Все это поведал сельский фотограф посетившему журналисту. И, не желая того, раскрыл свою творческую личность.

К. Панкратов не фоторепортер в общепринятом смысле слова. Он снимает, пользуясь подготовкой. Но природная наблюдательность помогает ему оставаться в избранном жанре истинным художником.

ДЕВЯТЬ СНИМКОВ ОДНОГО ПЕРСОНАЖА

«Смотрят все, но видят немногие, в этом весь секрет», — поется в детской песенке.

Видеть глазами художника — значит выделять отдельное во множественном и тем самым подчеркивать значительное.

Фотографическое изображение не только документирует объект, но и комментирует его всей совокупностью технических средств.

Художественный фотопортрет, как знаем, — не механический слепок живой натуры. Объектив мыслящего мастера способен запечатлеть облик человека в такой жизненной ситуации, что внешние индивидуальные черты будут выражать собой внутренние свойства личности.

В каждом отдельном случае творческую задачу решают, разумеется, по-разному. Иногда, например, фотографируют скрытно, надеясь схватить неуловимое движение лица. Или же, напротив, прибегают к подготовленной съемке, предполагающей режиссуру и заманчивую свободу распоряжаться источниками света.

Как бы там ни было, но истинный фотохудожник проявляет себя в самостоятельном видении натуры.

Светотональные контрасты и переходы, ритмика линий и пятен, фактурные свойства предмета, перспектива — все эти неотъемлемые признаки фотоизображения получают у мастера свое, только ему присущее, пластическое выражение. В том нас убеждает внимательное сравнение снимков.

Несколько фотографов снимали одновременно, в тех же условиях и той же техникой один и тот же персонаж. Можно не сомневаться, что каждый готовый кадр будет чем-то отличаться от другого. Это «чем-то» — отношение исполнителя к объекту.

При съемке один автор сосредоточил внимание на выражении глаз, другой — на движении губ, третий — на повороте головы. Уже

FOTOOKO.RU PRESENTS

в видоискателе они видели человека по-разному — согласно собственным представлениям о нем. Сколько портретных снимков, столько и портретных образов.

В 1964 году страна отмечала девяностолетие народного художника СССР, лауреата Ленинской премии Сергея Тимофеевича Конёнкова. Выдающийся русский скульптор за свою многолетнюю активную творческую деятельность удостоен высокого звания — Героя Социалистического Труда.

Крестьянский сын из глухой смоленской деревни, отдавший весь свой самобытный талант служению народу, даже внешним складом облика воплощает в себе его лучшие качества — трудолюбие, богатырскую силу, духовную красоту. Кажется, нет художника, который не пытался бы изобразить эту колоритную фигуру.

Характерное лицо Конёнкова знакомо нам по многим картинам, рисункам, а то и дружеским шаржам. Известен его превосходный живописный портрет работы П. Д. Корина (1947). И особенно широко известны многочисленные фотографии.

Перед нами девять фотопортретов С. Т. Конёнкова. Все они сделаны приблизительно в один период, но разными фотографами. Снимки неравноценны по художественным достоинствам, и выбор их довольно случаен. Думается, однако, что это не мешает говорить об изобразительных возможностях портретной фотографии.

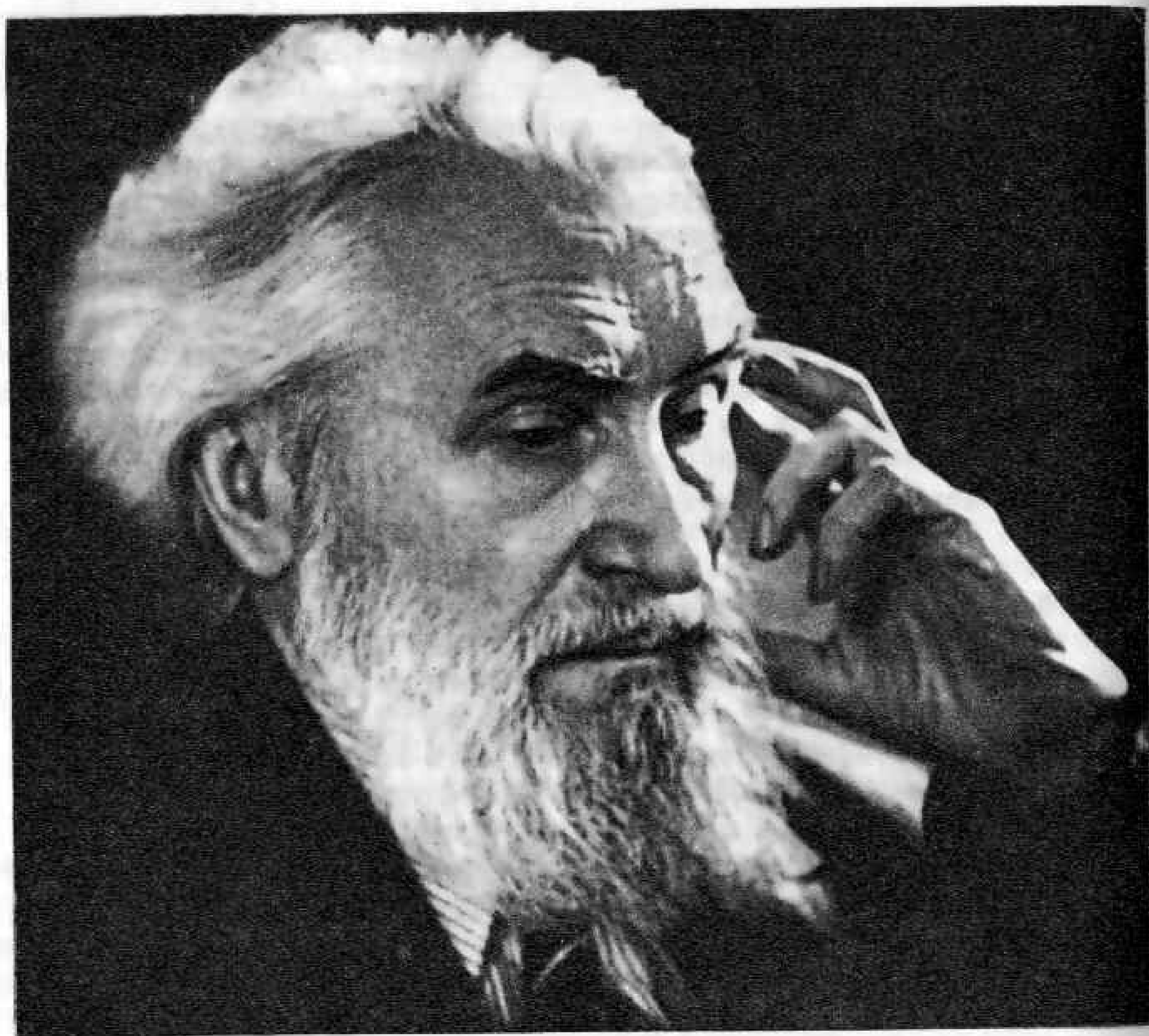
Начнем с композиции — основы изобразительного решения сюжета. Уже беглое сопоставление снимков убеждает в ее разнообразии. Во всех случаях взят индивидуальный портрет, но вид изображения варьируется от крупнопланового, головного, до поколенного и фигурного. Соответственно изменяется и расположение объекта: он показан в разных поворотах — полный фас и три четверти с приближением к профилю, с наклоном головы вниз и, наоборот, поднятой кверху. В композицию некоторых кадров удачно введены руки. Для образа скульптора руки — важнейший элемент характеристики.

Выбор точки съемки, а значит, и планов также различен. Примененные объективы по-своему предопределили рисунок, а освещение и последующая лабораторная обработка — тональность отпечатка. В итоге перед нами девять ничем не схожих фотографий.

Формальный анализ самого светописного рисунка заставил бы говорить о многом: о преобладании высокой и низкой шкалы тонов, о роли фона нейтрального и предметного, о правомерности использования резко направленного света, о целесообразности подсветки.

Но нас больше интересует авторская интерпретация портретного образа. Насколько использованные приемы способствуют его раскрытию? Мы знаем, что совершенство произведения — в единстве формы и содержания. Тогда оно сделано, по выражению

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Штеренберг. С. Т. Конёнков

Л. Толстого, «так мастерски, что не видать мастерства» (из письма Репину о картине «Иван Грозный...»).

Какой же из девяти фотопортретов самый лучший?

Вряд ли кто ответит вполне безошибочно. И автор снимка, и зритель, и сам прототип никогда не сойдутся в оценке. Каждый руководствуется своими представлениями и требованиями.

Большинство снимков сделаны, как принято говорить, в низком тональном ключе, а объект заснят на темном нейтральном фоне. Исключение — работа И. Тункеля, решенная в светлой тональности. Опытному фотохудожнику, безусловно, известно, что это более отвечает изображениям молодых лиц (преимущественно женских и детских). Возможно, автор намеренно прибегнул к мягкой, светлой гамме, чтобы подчеркнуть немеркнущую творческую молодость прославленного мастера резца. Но и тогда подобная трактовка представляется нам спорной.

FOTOOKO.RU PRESENTS

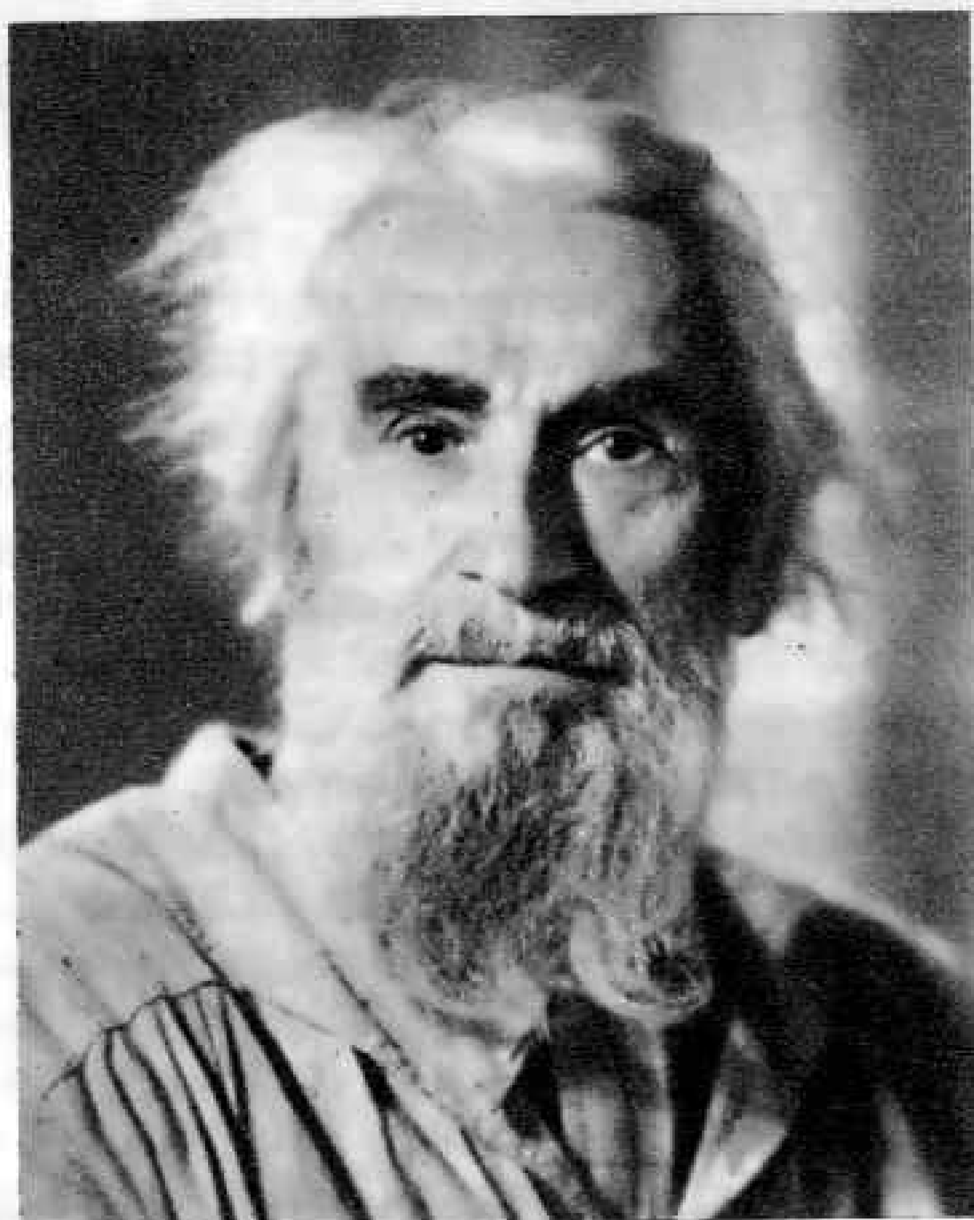
Противоположный пример — излишне темные по светотени фотографии (работы Л. Сытина и В. Черединцева). К тому же вторая построена по традиционному образцу павильонных портретов. Размещенные фигуры, поза, положение рук, освещение — все канонично. Композиция в замкнутом треугольнике, основанная на равновесии пятен, неизбежно привносит статичность. Не удивительно, что портрет фотографичен в плохом смысле слова — ему недостает того движения и емкости, за которым угадывался бы характер модели. Снимок портит также чрезмерная ретушь.

Работа Л. Сытина в этом отношении несколько удачнее. Хотя бы потому, что снимающемуся дана в руки книга, которую он перелистывает. Видимо, этим автор хотел отвлечь его от позирования. Но в образе утеряна персонификация и портретное сходство. Перед зрителем — просто убеленный сединой старец. Он напоминает скорее какого-то проповедника, чем земного, неукротимого трудолюбца, каким мы знали Конёнкова.

Не отличается глубиной индивидуальной характеристики и портрет работы такого опытного мастера, как Г. Петрусов. Здесь опять напрашивается сравнение с лицом библейского проро-

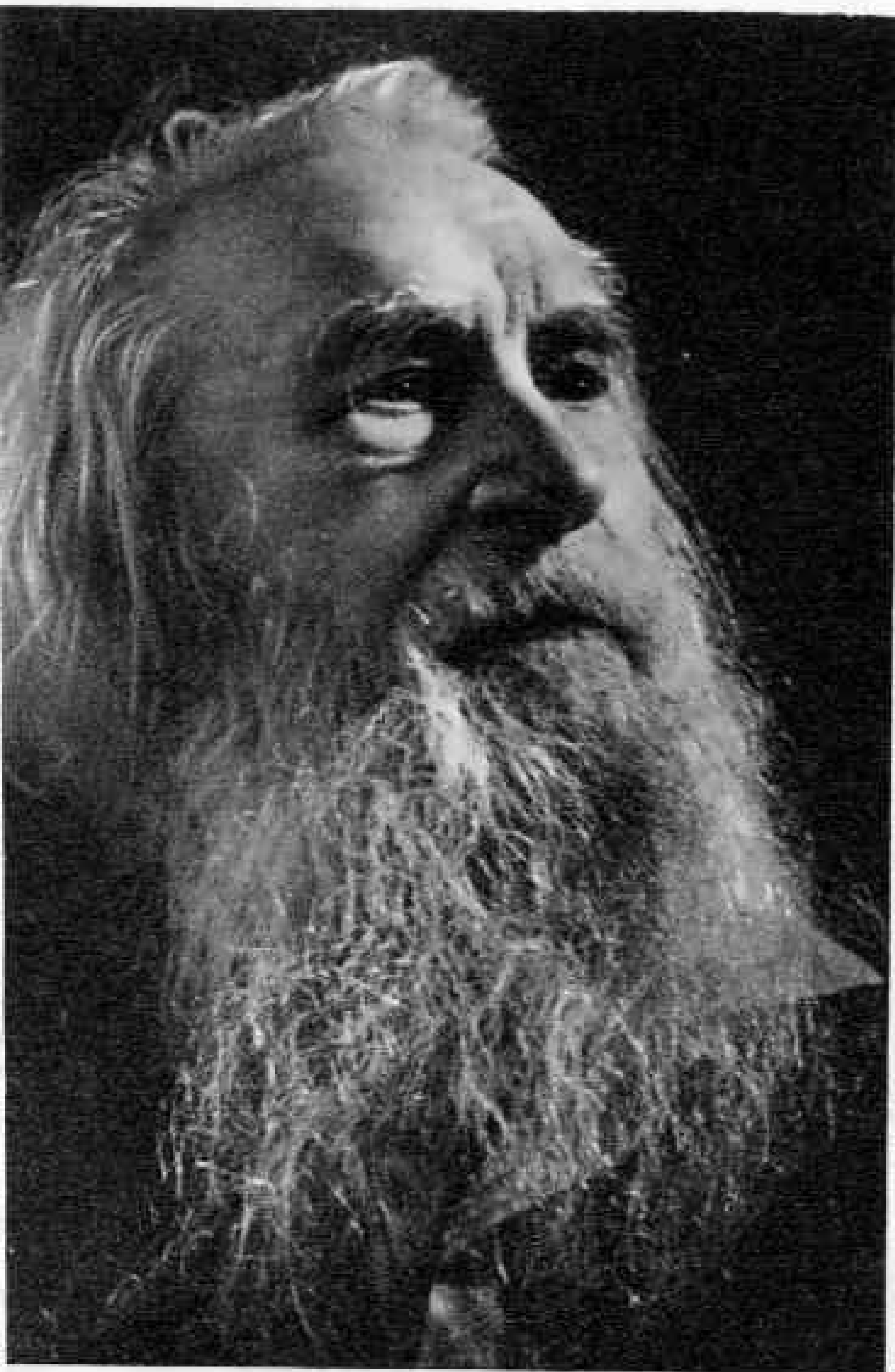


И. Тункель. С. Т. Конёнков

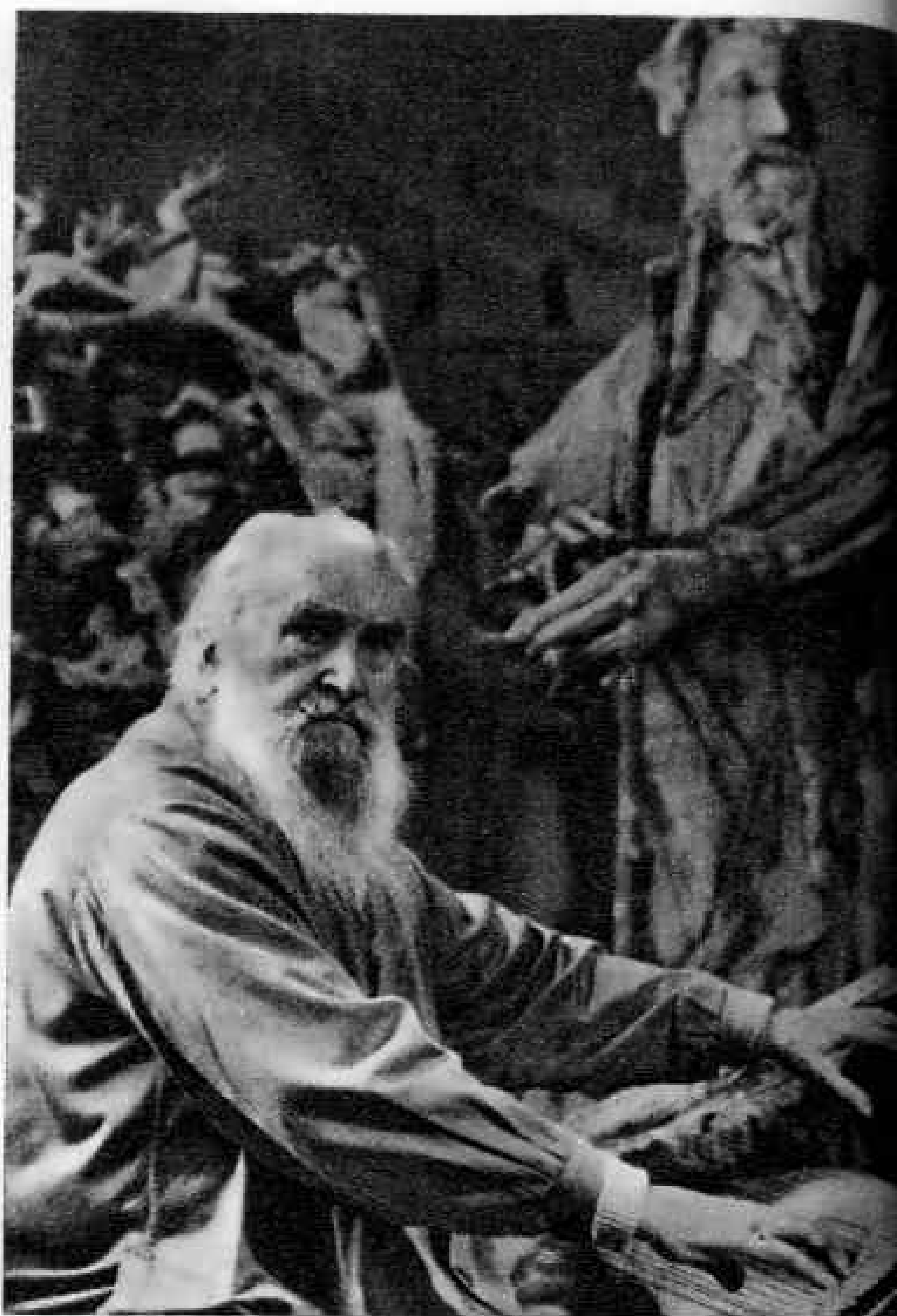


Б. Игнатович. С. Т. Конёнков

FOTOOKO.RU PRESENTS



Г. Петрусов. С. Т. Конёнков



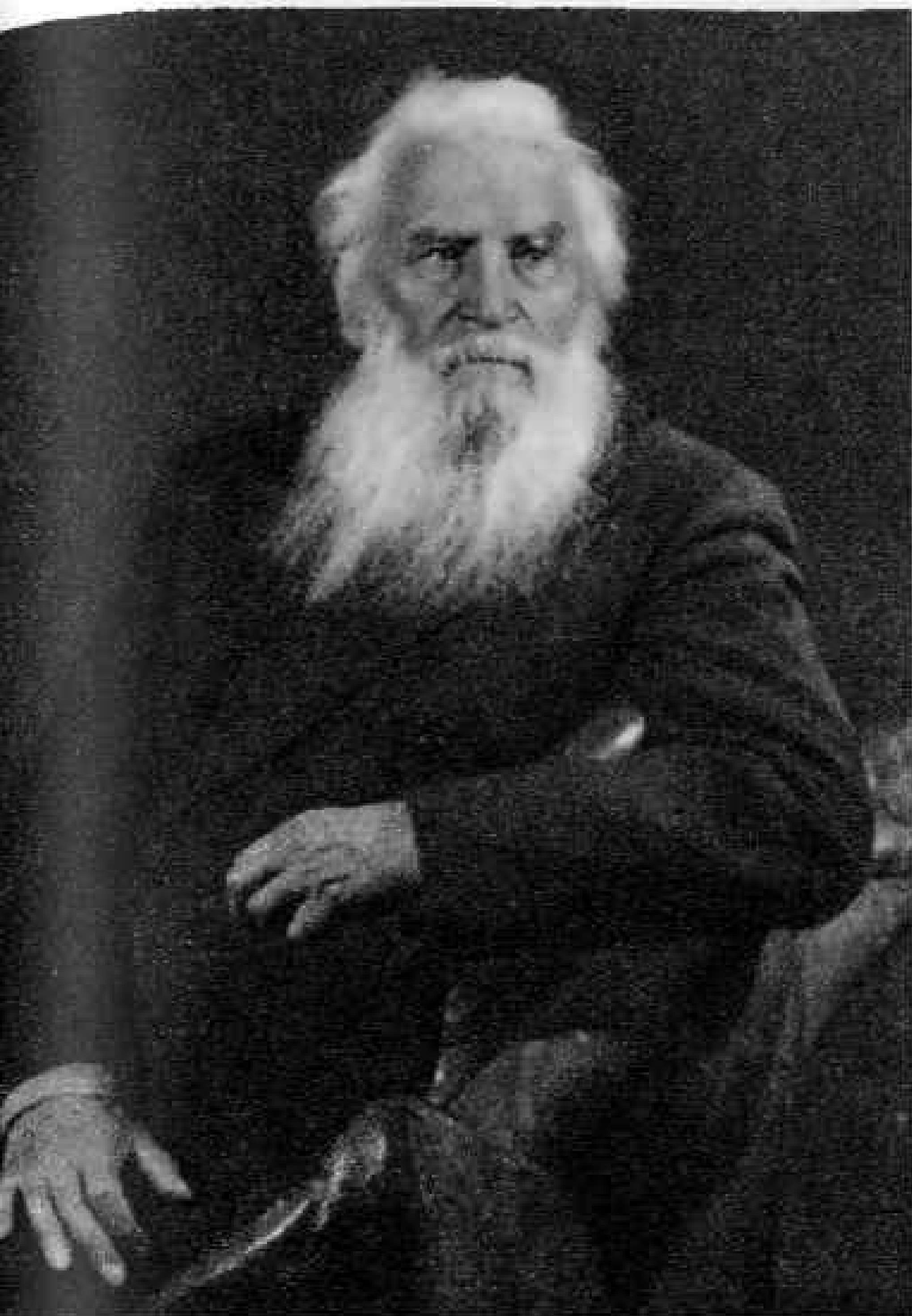
Ольга Игнатович. С. Т. Конёнков

ка. Общий пластический рисунок вскинутой головы очень приятен, объемная форма лица гармонично обобщена, свет «положен» на него продуманно, и тем не менее внутренняя сущность незаурядной личности сполна не раскрыта. Ее заслонило изящество технического выполнения. Акцентируя внимание на внешней красоте облика, автор сгладил даже возрастные признаки. Дело не в том, что мы не видим морщин, а в том, что не чувствуем духовного богатства много познавшего на своем веку человека. Портрет получился ниже возможностей автора.

В общественном сознании колоритная фигура Конёнкова давно сложилась в образ великана русского искусства. Его большая жизнь — сочетание интеллектуальной силы, постоянного творческого беспокойства и нелегкого физического труда. К сожалению, не всем художникам удалось показать типичные черты незаурядной личности.

Старый фотомастер А. П. Штеренберг подошел к этому, пожалуй, ближе всех. Его Конёнков — не только вдохновенный худож-

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Черединцев. С. Т. Конёнков



Л. Сытин. С. Т. Конёнков

ник, но и мыслящий человек. Он запечатлен в глубоком раздумье. Опущенные глаза скрывают напряженную работу мысли. В этой задумчивости — мудрость талантливого самородка, огромный жизненный опыт, волевая целеустремленность.

Формальное решение портрета не подавляет идейного содержания. Все, что позволил себе автор,— это осветить лицо так, чтобы подчеркнуть его характерные черты. Возражение может вызвать только рука, приставленная к виску и получившаяся слишком субтильной для физически сильного человека.

Руки ваятеля в труде показывает и другой фотомастер — А. Гаранин. Репортажный снимок свободен от внешней красивости и самодовлеющей манерности. Мы видим Конёнкова за работой — он заканчивает маленькую фигуру. Выразителен его взгляд с прищуром глаз под нависшими бровями. В суровой межбровной складке, в послушных движениях пальцев чувствуется сосредоточенность, творческое напряжение. Портрет убеждает, что выдающийся скульптор был именно таким в повседневной жизни —

FOTOOKO.RU PRESENTS

неутомимый, деятельный, вдохновенный. Для Гаранина, успешно работающего во многих жанрах, свойственно публицистическое отношение к теме. И в приводимой работе он также проявил острую наблюдательность.

Сохранить достоверность изображения и одновременно создать обобщенный образ — труднейшая задача. Но именно ее поставил себе другой известный профессионал — Борис Игнатович. Творчеству этого мастера ведома тайна претворения явлений жизни в явления искусства. Вкус, культура, опыт и на этот раз помогли ему создать фотопортрет высокого художественного качества.

Облик Конёнкова жизненно правдив и в то же время поэтически обобщен. В нем найдено единство характерных индивидуальных черт и типических качеств современника. Образ отражает духовную сущность многогранной личности — ум, волю, благородное мужество.

В открытом прямом взгляде пронзительных глаз ощущается не только чувство собственного достоинства, но и та сдержанная твердость, которая свойственна людям, нашедшим свое место в жизни. Эти глаза, светящиеся энергией, смотрят на мир пытливо и зорко — их не застудил холодок старческого равнодушия.

Перед нами тот Конёнков, которого мы знаем по его чудесным творениям и частым публицистическим выступлениям в печати.

Работа Б. Игнатовича глубиной психологической характеристики напоминает ранее названный коринский портрет. Но живописец больше подчеркнул «одержимость» творческим горением, граничащую с духовным аскетизмом.

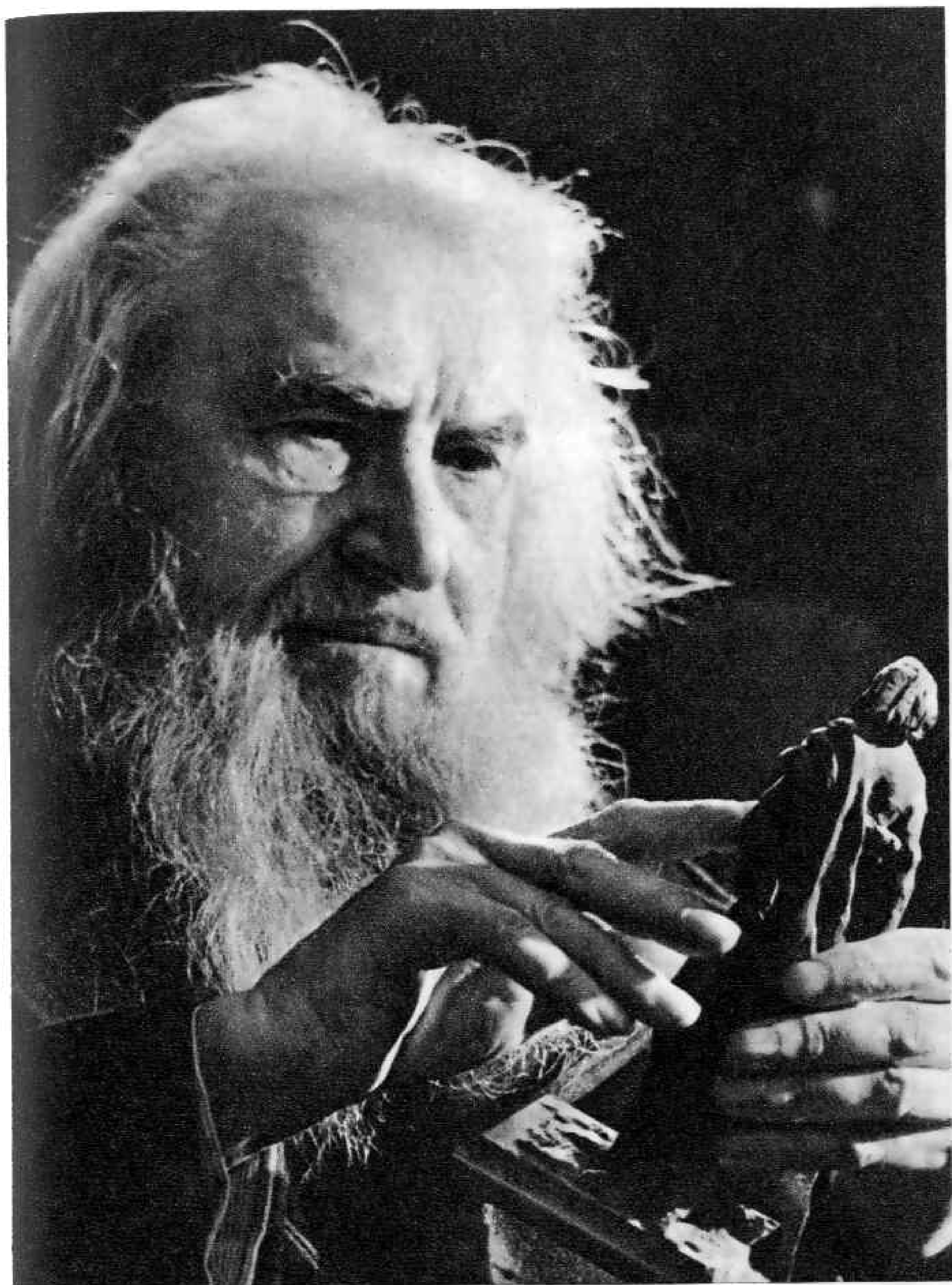
Как во всяком головном портрете, фотомастер не мог показать обстановку и действие. Все внимание сосредоточено на выражении лица. Оптический рисунок кадра подробен, но не навязчив. Его цельность помогает лучше воспринять идею образа. Даже высветленная полоска фона (справа) здесь органична. Уравновесив ею левую половину кадра, мастер одновременно выделил абрис головы с теневой стороны. Все это свидетельствует о высоком профессионализме, воспитанном навыками репортажа.

Ольга Игнатович — автор еще одной фотографии Конёнкова. Более поздняя по времени работа (1962) решена как сюжетная композиция. Скульптор в часы досуга играет на самодельном инструменте типа гуслей. Музыка — вторая страсть Сергея Тимофеевича.

Мы выбрали этот снимок для сопоставления с очень схожим по замыслу фотопортретом, выполненным Дм. Бальтерманцем. Что общее в них?

Прежде всего антураж. Конёнков показан в домашней обстановке среди своих произведений. Его характеристику раскрывают не только поза и жесты, но и окружающие атрибуты. Несмотря на

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Гаранин. С. Т. Конёнков

FOTOOKO.RU PRESENTS



Дм. Бальтерманц. С. Т. Конёнков

FOTOOKO.RU PRESENTS

изобилие деталей, фигура скульптора остается зрительным центром кадра.

Но что отличает обе эти работы?

Прежде всего отбор изобразительных компонентов. При некоторой пестроте фотография Ольги Игнатович смотрится лучше — взгляд спокойно следует от главного к второстепенному, от фигуры к предметам второго плана.

Нам кажется, что приводимые снимки ставят перед фотолюбителями важный вопрос о допустимых пределах детализации и обобщения.

Фотопортрет работы Дм. Бальтерманца очень экспрессивен, а по композиции смел и оригинален. Некоторых смущает резкость и разбросанность светописного рисунка. Может, автор хотел сказать им о нестареющем, бурном темпераменте художника-гражданина? Не будем домысливать.

При всех условиях зритель не остается равнодушным. Недаром снимок вызвал самые разноречивые оценки. Одни видят его недостаток в избытке подробностей, заслоняющих образ, другие, напротив, считают, что аксессуары вводят нас в атмосферу творческой жизни выдающегося человека. Мнения разделились.

Когда работу Дм. Бальтерманца впервые опубликовал журнал «Советское фото» (1963, № 3), читатель В. П. Власов из г. Выборга в «Открытом письме» редакции дал такой отзыв:

«...Фронтальное решение фигуры, да к тому же при искусственном освещении, лишает фигуру объемности, а следовательно, плоско; черты лица мелкие, а характерное в лице дробится, не акцентируется... Знаменитый скульптор не действует, не мыслит, только держится и опирается на что-то, не имеющее формы. Наличие большого количества окружающих предметов неясного назначения характеризует собой обстановку скорей старьевщика, чем скульптора, достойного лучшей доли... Композиция, скорей, служит примером, как не надо делать портреты скульптора».

Оставим на совести автора разносный тон и обратимся к прямо противоположному суждению. Примечательно, что оно принадлежит не записному критику, а рядовому рабочему Е. Литошу из Донецкой области:

«Особенно мне нравится портрет С. Конёнкова работы Дм. Бальтерманца, — пишет он. — Скульптор выглядит каким-то добрым чародеем. Лично я его не знаю. Но мне кажется, что, обратись человек к нему за помощью, за советом, он ни в чем бы и никогда не отказал. Делать добро людям, заботиться о том, чтобы они были лучше,— в этом заключается, мне кажется, весь внутренний огонь его жизни. Много создали за долгие годы его сильные руки. Но и на склоне лет они не опускаются. Правая рука чуть протянулась вперед, готовая что-то делать, творить.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Обилие скульптурных работ в мастерской ваятеля не отвлекает внимания от героя снимка, а, напротив, усиливает, помогает постигнуть его дела, думы, мечты и планы. Этот портрет — свидетельство большого мастерства Дм. Бальтерманца».

...Мы разобрали девять снимков, сделанных с одного человека. Можно, конечно, увеличить их число. Но это принципиально ничего не изменит. Мы только хотели показать, какими разными, несхожими, а подчас своеобразными бывают портретные изображения.

Фотография — искусство собственных выразительных средств. Уже сам их выбор, обращение к определенным приемам съемки, характеризует творческий диапазон фотохудожника, его культуру и мировоззрение. И если он самостоятелен, свободен от подражания, ему скорее удается создать глубокий и правдивый образ своего современника.

FOTOOKO.RU PRESENTS

3

ТВОРЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ФОТОТЕХНИКА

КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

Редкая рецензия на произведения фотоискусства обходится без фразы: «Снимок выразителен по композиции». Что она означает?

В пространственном искусстве, к которому относится и фотография, под композицией в широком смысле этого слова разумеют систему изобразительного истолкования сюжета. В более узком, формальном, значении композиция — это рациональное соединение отдельных частей изображения в целостную картину. Назначение такого соединения — максимально усилить идейно-художественное воздействие произведения, способствовать правильному его пониманию, активизировать внимание зрителей.

В оценке эстетических достоинств произведения мы исходим из одного критерия: жизненной правды и красоты. Вот почему автор обязан позаботиться о гармонической связи всех компонентов изображения и отчетливо выразить свой замысел.

Композиционные приемы многообразны, и каждому из них предназначено быть средством выражения определенной идеи. Идея воздействует через форму. «Форма существенна. Сущность формирована»*, — указывает В. И. Ленин.

Форма призвана помогать пониманию содержания. «Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания...»**.

Форма — отнюдь не заменяемая внешняя оболочка. Она — органическое выражение содержания. Если форма не будет соответствовать содержанию, идея произведения может остаться неясной или даже превратно понятой.

Ошибочно возводить в примат формальные приемы, но не меньшее заблуждение — пренебрегать их значением. Идейное воздействие произведения зависит от эстетической функции формы.

Художественная форма не возникает готовой. Ее порождает способ упорядочения зрительных элементов, составляющих изображение.

Без развитой способности подходить к ним аналитически, без осознанного стремления сделать рисунок целостным и гармоничным не получить убеждающего, реалистического образа. Реализм — это всегда цельный образ.

Как писал И. Н. Крамской, композиции «нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и компо-

---

*В. И. Л е н и н, Философские тетради, М., Госполитиздат, 1947, стр. 119.

**В. И. Л е н и н, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 8, стр. 378.

FOTOOKO.RU PRESENTS

зиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою»*.

Умение строить картину вытекает из умения видеть натуру. Компоновать — значит выражать свое отношение к объекту. Художник всегда проявляет себя как оценщик явлений жизни. Уже на предварительной стадии организации сюжета проверяется его творческая способность обобщать и типизировать — отбирать и отделять постоянное, существенное от случайного, частного. Нельзя раскрыть тему без отбора явлений и фактов, без образного обобщения.

Нельзя поэтому и композицию понимать упрощенно, ограничиваясь расстановкой фигур или предметов на картинной плоскости. Недопустимо также фетишизировать какой-либо отдельный прием. Каждый элемент должен нести определенную смысловую нагрузку и подчиняться основной мысли автора. Чтец, расставляя акценты в тексте, знает, когда и как поднести слово,— он руководствуется соотношением всех частей литературного произведения. Живописец также добивается взаимосвязи и соразмерности всех частей своей картины. Однако его задача не сводится к простой координации изобразительных элементов между собой. Композицию надо понимать шире, как метод творческого мышления художника.

«Главное для меня — композиция,— рассказывал художник Суриков о своей «Боярыне Морозовой».— Тут есть какой-то твердый неуловимый закон, который можно чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный кусок холста или лишняя поставленная точка разом меняет композицию»**.

В другом месте живописец говорит о построении такой картины, в которой ничего не переставишь и не переменишь: «... какое время надо, чтобы картина утряслась так, чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить»***.

Суриков ясно понимал зависимость темы от способа ее выражения. Создавая на своих знаменитых полотнах образ народа как героя истории, он долго и мучительно искал наиболее выразительные композиции.

Фотоснимок — не «саженная картина», но и к фотомастеру относится требование найти «замок», скрепляющий все части изображения в единое целое. Стремясь выразить свой замысел, он последовательно выбирает точку съемки, план, ракурс, свет.Иначе говоря, ищет точного соответствия средств фототехники задуман-

---

*«И. Крамской об искусстве».— «Творчество», 1962, № 6.

** «Замечательные полотна», Л., «Художник РСФСР», 1961, стр. 318.

*** «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 62.

FOTOOKO.RU PRESENTS

ной идее образа. Всякое иное построение кадра будет свидетельствовать о непродуманном подходе к сюжету.

«Если в картине много порядка и ясности,— пишет Анри Матисс в своих «Заметках живописца», — то значит, что с самого начала этот порядок и ясность существовали в уме художника или что художник сознавал их необходимость».

В применении к фотографии мысль Матисса можно выразить так: фотохудожник должен умозрительно видеть наилучшую композицию кадра еще до спуска затвора.

Одна из функций композиции — владеть вниманием зрителя. Глаз ищет на картинной плоскости прежде всего тот зрительный центр, который помогает уяснить идею произведения. Внимание рассеивается, если в самом расположении объектов не соблюдена смысловая связь. В том особенно наглядно убеждают жанровые сюжеты, вмещающие кроме людей пейзаж, интерьер, предметы быта. Многоплановые снимки, как правило, выразительнее одноплановых — они свободнее по архитектонике и разнообразнее по темам.

В композиционно продуманном произведении нет обособленных смысловых кусков — все составляющие его части взаимно согласованы. Если бы каждая из них смотрелась порознь, то не создалось бы общности впечатления.

Когда мы рассматриваем картину Репина «Не ждали», то взгляд останавливается прежде всего на пришельце в дверях, а затем уже переходит на другие персонажи. О безупречной композиции этого полотна писалось много. Мы словно сами присутствуем в комнате, где происходит событие, и следим за переживаниями его участников.

Острота их психологической характеристики поразительна. Как много говорит нам хотя бы «поза» ног испугавшейся девочки, выросшей без отца...

Построение картины предопределяется ее сюжетом. Стоит только в ней что-то изменить, как изменится и смысл изображения. Примеры тому дает та же классическая живопись. «Было замечено, что «Сикстинская мадонна» так тонко построена, что достаточно лишь взглянуть на нее в зеркальном отражении (при котором вся сюжетная сторона сохранится и изменится лишь композиция) и картина потеряет значительную долю своего обаяния: в фигуре мадонны исчезнет легкий подъем, плавный, спокойный ритм. Все эти композиционные приемы применены в «Сикстинской мадонне» с таким тактом, что начала равновесия и ритма, вся ее гармоническая закономерность невольно воспринимаются как исконные признаки самой природы»*.

---

*М. Алпатов, Композиция в живописи, М., «Искусство», 1940, стр. 50.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Лучшая композиция та, которую не замечаешь. Недаром говорят, что искусство композиции состоит в умении скрывать приемы. Отсутствие навязчивости — первый признак слитности формы и содержания. Всякая назойливость изобразительных приемов, будь то неоправданный обрез, головоломный ракурс или чрезмерная контрастность, дезориентирует зрителя.

Принципы композиционной организации различны, но их назначение одинаково: сделать произведение конструктивно законченным, неделимым. *Совершенная по композиции картина заключает в себе только один сюжет.* Какой бы объект ни взять, ему должна соответствовать своя, наилучшая структура изображения. Если вы можете предложить другой, более удачный вариант, значит, предыдущий был несовершенным. Вот почему И. Е. Репин, тринадцать лет работавший над «Запорожцами», в поисках лучшего решения неоднократно изменял или вовсе убирал великолепно написанные фигуры.

«Композиция должна быть построена так, чтобы построение ее убеждало меня в том, что она не может быть построена иначе; фигура должна двигаться или находиться в состоянии покоя так, чтобы она убеждала меня в том, что она не может действовать иначе» *,— говорил Дидро.

Общие положения о композиции живописного произведения в равной степени распространяются и на художественный снимок. Фотографическая композиция также предусматривает связь основных элементов изображения. При съемке эту связь устанавливают направлением оптической оси объектива. Необходимо, чтобы зритель сосредоточил внимание прежде всего на той части изображения, которая получена проекцией центрального луча объектива.

Забота о построении кадра начинается еще до обращения к визиру и завершается лишь при кадрировании отпечатка. Но в отличие от живописца, вольного размещать предметы изображения по собственному усмотрению, фотограф всегда поставлен перед необходимостью считаться с данным состоянием натуры. Выбор точки съемки связан, в свою очередь, с положением аппарата и взятым ракурсом. Расстояние до объекта, угол наклона оптической оси объектива, высота найденной точки — все это влияет на масштабы и форму изображаемых предметов, а следовательно, и на их расположение в кадре.

Композиционно организованный снимок всегда отличается каким-то единством составляющих его элементов. Весь его изобразительный строй подчинен общему ритму — каждая линия и пятно

---

* Дени Дидро, Об искусстве, М., «Искусство», 1936, стр. 166—167.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Масленников. С добрым утром!

FOTOOKO.RU PRESENTS

перекликаются между собой. Такая фотография легко воспринимается и ее приятно рассматривать.

Идейно-художественное воздействие снимка зависит от того, насколько все компоненты изображения скоординированы между собой по законам динамики, ритма, равновесия или симметрии. Взаимосвязь элементов изображения может проявляться и в масштабном сопоставлении предметов и в контрастах света и тени. Если в кадре, скажем, превалируют линии, то основу композиции составит их ритмическое чередование. Если снимок строится на равновесии или симметрии его частей, то приобретает значение распределение светотеней. При всех условиях снимок должен быть зрительно упорядочен — иметь смысловой центр и сохранять тональное соотношение планов.

Фотографическому изображению свойственна детализация. При компоновке кадра фотограф не отказывается от подробностей, но выбирает из них наиболее многозначащие. В ряде случаев удается раскрыть сюжет через отдельную деталь изображаемого предмета. Какая-нибудь частность, дающая представление о целом, порой способна обрисовать человека полнее, чем самая подробная моделировка всех внешних черт. Именно стремление к лаконичности, к устранению лишних подробностей имел в виду Дега, когда говорил: «Искусство есть умение жертвовать».

Фотография — искусство техническое. Но, как ни велико воздействие технологии, в работах ярко выраженного творческого почерка всегда преобладает какой-то принцип изобразительной трактовки. В одном случае автор использует такой выразительный прием, как контраст светотеней, в другом — тональную гармонию пятен и линий, в третьем — уравновешенность всех частей изображения и т. д. Это создает стилевые особенности фотоизображения.

Однако неверно на этом основании выделять и рекомендовать определенные типы композиционного построения. Тяготение к установленным схемам порождает безличное творчество и появление удивительно схожих снимков. Между тем еще не так давно находились досужие фотоведы, пытавшиеся устанавливать номенклатуру «основных типов композиций». Да и теперь мы нередко читаем: «треугольная», «диагональная», «тональная» композиция. Подобные определения мало что говорят о достоинствах снимка. Подгонять сюжет под нормативную схему — занятие столь же бессмысленное, как подсчитывать комбинации красок вечернего заката. Схем построения много, но они не существуют независимо. Фотоискусство отображает реальную жизнь. Изменяется жизнь, изменяются темы и сюжеты, а с ними — и архитектоника кадра.

Придумывать заранее композицию могут лишь те, кто ищет в съемке повод блеснуть изощренной игрой световых эффектов. На

FOTOOKO.RU PRESENTS



М. Шмеркович. Портрет мальчика

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Китас. — Мой портрет!

примате условного и субъективного отношения к действительности зиждется эстетика формалистов всех толков.

Для советского фотохудожника нет «неинтересных» тем или нефотогеничных объектов. Впрочем, можно взять актуальную тему, свежий сюжет, характерный объект, и все же не получить произведения фотоискусства. Анализ покажет, что одной из причин неудачи явилась недооценка роли и значения композиции.

Но в чем же состоит ее особенность? Фотографической композиции присуща динамичность, стремление передать движение вечно изменчивых форм внешнего мира. Способность фиксировать мгновение — самое неоспоримое преимущество фотографии. Человек, вооруженный фотоаппаратом, успевает запечатлеть в окружающей действительности многое такое, что не может увидеть живописец.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Для фотоснимка особенно специфично сочетание двух планов — переднего и заднего. «Вот, например, очень крупно снятая деталь летящего истребителя — часть фюзеляжа и кабина, в которой видна голова пилота, а дальше в глубоком пространстве неба видны два маленьких самолета,— пишет критик об одном из композиционных приемов. — Это сочетание весомого, конкретного изображения самолета на переднем плане с почти условным изображением двух мчащихся вдали истребителей создает впечатление высоты полета, романтичности и одновременно реальности происходящего (Ю. Скуратов, «Да здравствует мир на земле!»).

Такое композиционное решение невозможно ни в живописи, ни в графике. Там оно производило бы впечатление совершенной противоестественности: зачем вдруг понадобилось художнику отсекать часть самолета и ставить ее в таком странном ракурсе? Но для снимка, сделанного, очевидно, с борта другого самолета, такое построение вполне естественно, так же как естественна часть крыла, врезающаяся в пейзаж, снятый с воздуха. А введите это крыло в картину — она сразу превратится в перерисованное фото»*.

Фотография всегда будет сильна способностью показать жизнь со стороны, недоступной живописи. У фотохудожника шире горизонты наблюдения. Получив свободу выбора места съемки, он смог расширить и традиционные принципы композиции — тональное равновесие, ритмический повтор, подчинение части целому и пр. Объектив позволяет произвольно смещать планы, перспективу, пропорции.

Чисто фотографическое вйдение натуры нередко можно заметить в произведениях живописи. Советский художник Б. Иогансон, например, построил композицию своей известной картины «Допрос коммуниста» (1933) в ракурсе, как бы совмещающем две точки наблюдения.

Снимок может иметь замкнутую композицию, не выходящую за пределы кадра. Вместе с тем фотомастера ввели в практику широкое панорамирование, а также обрез изображения, вынесенного за границы картинной плоскости. Последний прием часто используют при репортажной съемке. Свободная композиция может создавать впечатление случайности, но эта «случайность» на самом деле подсказана замыслом.

Отказ от замкнутых форм построения, применение крупных планов с обрезом кадра, обращение к увеличенным против натуры пропорциям — все это разнообразит архитектонику фотографического изображения.

---

*А. Александров, Своим путем.— «Творчество», 1960, № 5, стр. 19.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Поиски новых решений, разумеется, не должны переходить в самодовлеющий эксперимент. Если в природе все построено по законам целесообразности, то в искусстве — еще и по законам красоты. Между тем находятся фотографы (особенно на Западе), увлекающиеся умышленно нелогичной композицией. К чему приводит эта тенденция, представить нетрудно.

Исходя из требований привычного зрительного восприятия, мы оцениваем снимок прежде всего по степени завершенности и гармоничности всех его частей. Это зависит от умения строить кадр, а значит, и от умения мыслить образно.

Способность пространственного мышления подразумевает развитое чувство композиции. Каждый сантиметр кадра — свидетельство этого чувства. В учебных заведениях некоторых стран композицию преподают даже как самостоятельный предмет. В Японии, например, ученикам предлагается несколько раз нарисовать животное так, чтобы оно угадывалось по фрагментам. Это так называемая «композиция дубового листа».

К сожалению, у нас нередко злоупотребляют самим словом «композиция». Порой случается, что явную недодержку при проявлении принимают за «рыхлость композиции» и с глубокомысленным видом рассуждают о «тональной неуравновешенности».

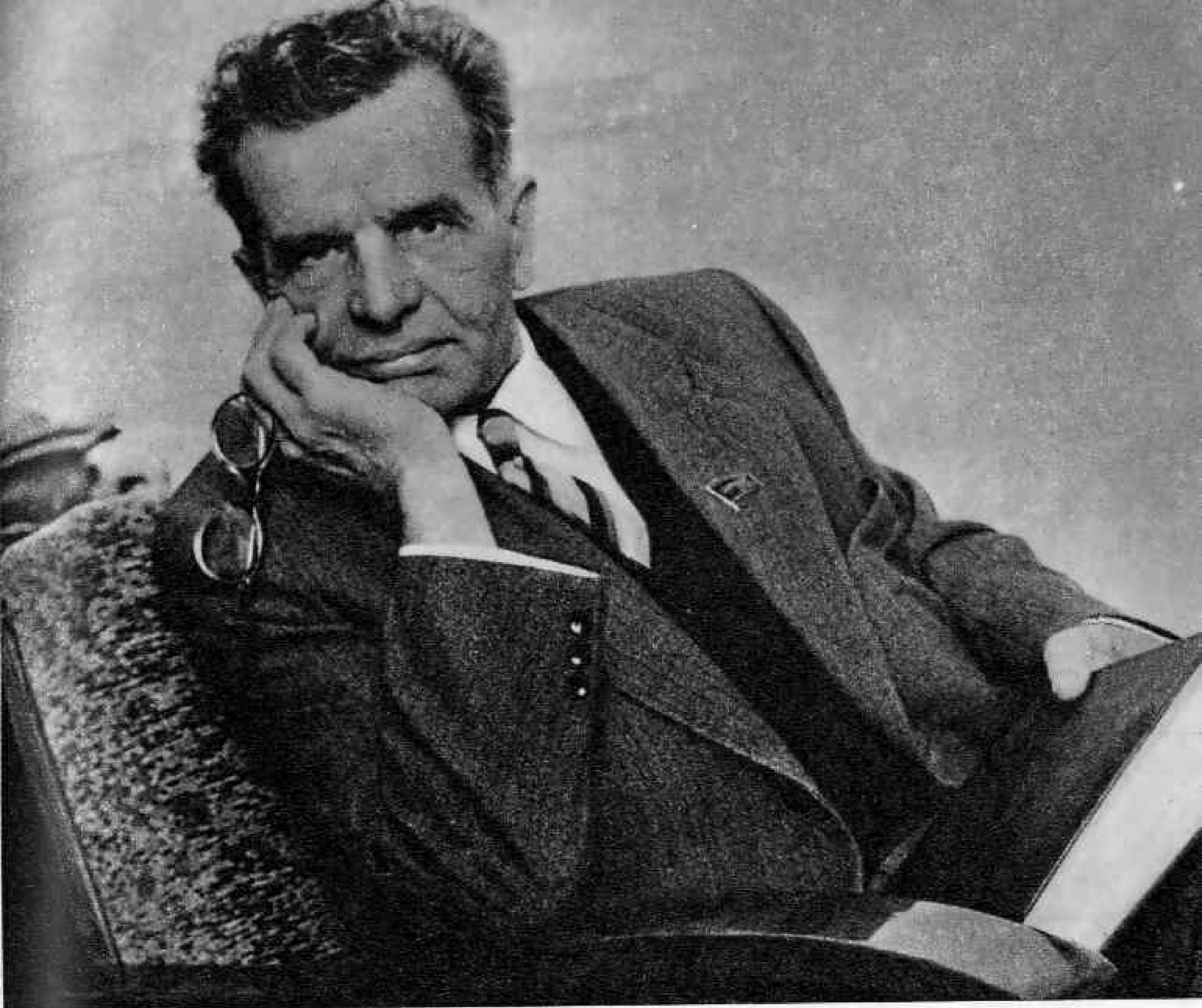
В фотографическом изображении тон играет ту же роль, что и колорит в живописном полотне. Художественному фотопортрету присуща широкая шкала светотеневых переходов, но это не означает, что рисунок должен пестрить. Задача автора — привести его к тональному единству. Общая тональность изображения, зависящая от силы источников света, падающих на объект, также служит смысловой мотивировкой образа. Далеко не безразлично, в какой тональности представлено лицо человека. Даже разные отпечатки с одного негатива могут изменять впечатление. Поэтому очень важно сохранить верное соотношение оттенков.

Черно-белая фотография передает цвета и объемы предметов градацией тонов от самого светлого до самого темного. Границу пересечения плоскостей выражает линия. Она зрима на снимке и является изобразительным элементом наравне с тональным пятном. Линии иногда даже преобладают и своим направлением воздействуют на восприятие сюжета. Поэтому и различают два основных вида построения кадра — тональное и линейное.

Остается добавить, что композиция фотоснимка отличается от композиции кинокадра. «Движущееся изображение» фильма воспринимается совокупно с другими в монтажном сцеплении кадров. Фотоснимок же рассчитан на отдельное и притом длительное рассматривание.

Можно вырезать из киноленты кадр с изображением лица человека и увеличить его. Будет ли это портретом? Конечно, нет. Худо-

FOTOOKO.RU PRESENTS



А. Устинов. Ф. И. Панферов

жественный фотопортрет, как сказано, отличается отделкой светописного рисунка, тонкой нюансировкой светотеней (не говоря уже о том, что изображается конкретная личность, а не актер, играющий роль).

В дореволюционной литературе писалось: «России принадлежит честь введения в фотографию композиции, столь блестящим образом представленной А. О. Карелиным». Очевидно, имелась в виду способность выдающегося портретиста организовывать сложные, многофигурные сюжеты на определенную тему. По условиям тогдашней фототехники это действительно требовало огромного умения и вкуса. Теперь, в эпоху сверхскоростной съемки, отпала необходимость подобных инсценировок.

Цель композиции фотопортрета — дать представление о сущности образа. Как же этого достигает современный фотохудожник?

FOTOOKO.RU PRESENTS



Родченко. Николай Асеев (1927)

Принцип объединения изобразительных элементов обусловлен видом изображения (портрет в рост, поколенный, поясной, головной и т. д.). Очевидно, что в индивидуальном портрете важнее всего социальная и психологическая характеристика объекта. Впрочем, к ней стремятся также в групповом портрете. Однако архитектоника последнего сложнее — она зависит от сюжетной мотивировки объединения персонажей.

Многофигурное изображение может быть составлено из нескольких групп при условии какого-то единства их действия. Все это не освобождает от предварительной режиссуры даже при моментальной съемке.

Фотограф иногда вынужден усаживать или ставить снимающихся так, чтобы они не мешали друг другу.

Не исключено также размещение по несходству их физического типа. Еще Леонардо да Винчи рекомендовал высокого человека ставить рядом с низким, худого — с толстым или сопоставлять их по фасону одежды («Трактат о живописи»).

FOTOOKO.RU PRESENTS

Как показывает само слово, композиция предусматривает расположение изобразительных элементов. Но объект съемки подвижен, и всякое расположение должно выражать собой движение. Его передают позы, жесты, мимика.

Сюжетному портрету совершенно не обязательно быть многоплановым изображением. Напротив, правильнее выносить действующих лиц на первый план, чтобы показать их внешнее различие.

Какое бы решение ни принял фотограф, сделанный им снимок должен отвечать одному непременному условию: иметь так называемый «центр внимания». Уяснить идею произведения помогает совпадение зрительного и смыслового центров.

Фотографировать необходимо с учетом особенностей нашего бинокулярного зрения. Этому значительно содействуют объективы с достаточно длинными фокусными расстояниями — они передают масштабы и пропорции форм без заметного искажения.

Помимо оптики нужен подбор соответствующих источников света. Учитывая их особое значение, автор одной статьи предлагает сначала определить композицию портрета, а затем уже подбирать высоту расположения и направления лучей взятого осветителя*.

Судя по приводимым им иллюстрациям, так можно достичь лучшей моделировки рисунка лица. Однако все снимки получены при неподвижном состоянии объекта, то есть при заданном положении головы. В учебных целях результат вполне оправдывает себя, но для мастера это не решает всей проблемы создания подлинно художественного изображения.

Композиция фотопортрета — не обособленный процесс. Он охватывает несколько стадий. Спрашивается: как должен поступить автор, стремящийся уловить движение? Ведь совершенно очевидно, что не объект съемки придан к осветительным приборам, а, напротив, их нужно приноравливать к нему.

Велика роль таких технических факторов, как оптика и освещение. И тем не менее на композиционную структуру будущего кадра влияет прежде всего точка и момент съемки. Непродуманный их выбор нередко приводит к раздробленности кадра.

В процессе съемки фотографу необходимо отделить основной объект от окружающих его предметов, то есть получить светописный рисунок, не одинаковый по глубине резкости. Этого достигают наведением на фокус и диафрагмированием. В зависимости от сюжета и подвижности самого объекта применяют то малую, то большую диафрагму. Но, вообще говоря, в каждом конкретном случае результат решает не столько свойство объектива, сколько собственное чутье, умение отделять главное от второстепенного.

---

* «Свет в портрете».— «Советское фото», 1959, № 12.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Заранее продуманное заполнение кадра — залог верного построения. Никакая последующая «вытяжка» не добавит того, что было упущено при наблюдении через видоискатель. Опытный профессионал мыслит целостной суммой впечатлений от натуры. Располагая объект в рамках кадра, он знает, что фронтальное положение фигуры, да еще при полном фасе лица, неизбежно порождает статичность. Более оживляет композицию поворот головы в три четверти.

Говорить о композиции фотопортрета, основанной на равновесии фигуры и фона, можно лишь в отношении сюжета, где много пространства. Здесь вступает в права взаимодействие контрастирующих тонов. Если фигура человека занимает, скажем, левый край кадра, то ее стремятся чем-то уравновесить справа (пейзажем, зданием, предметом интерьера). Иначе создалось бы впечатление неустойчивости. Снимок лучше смотрится, когда фигура или голова с освещенной стороны отделены от края или, наоборот, приближены к нему с теневой.

Старое правило портретной съемки гласит, что лицо должно быть расположено выше центра кадра и на равном расстоянии от краев. Не удивительно, что строгое следование этому правилу приводит к шаблону. Как же это совместить со стремлением разнообразить композицию?

Вопрос задавал еще Дидро, уделявший много внимания форме живописных произведений. Великий просветитель считал главным признаком хорошего портрета его «действие». Под этим он подразумевал наличие движения, выраженного свободным поворотом головы и мимикой. Дидро желал видеть кроме сходства еще внутреннее состояние человека. «До тех пор, пока портретисты будут передавать только сходство без композиции, я о них буду мало говорить...»— писал он.

Известно немало отличных фотопортретов, где на картинной плоскости сознательно оставлена ничем не заполненная площадь. Или, наоборот, масштабы изображения настолько укрупнены, что фигура или голова показана только частично. Убрав за кадр волосы, лоб, плечи, фотомастер как бы приближает лицо к зрителю (часть вместо целого — распространенный прием фотографической композиции).

Однако при съемке фигуры двигающегося человека неосмотрительно выводить из кадра ту часть будущего изображения, в сторону которой он движется. В равной степени это касается и головного портрета, где с выражением лица связано направление взгляда. Здесь также напрашивается требование оставить впереди лица свободное пространство.

Так именно поступила фотолюбительница инженер Мария Шмеркович в своем «Портрете мальчика». Построение погрудного

FOTOOKO.RU PRESENTS

изображения обусловлено расположением фигуры и направлением взгляда. Снимок сделан с большим настроением, ощутить которое помогает отсутствие назойливых подробностей. Четкое сопоставление основных компонентов по фактуре особенно усиливает его выразительность.

Мастер познается в разнообразии композиций. Современные профессионалы прибегают к самому неожиданному размещению объекта в кадре. Частым случаем стало, например, построение, основанное на равновесии противоположных по диагонали углов. (Например, автор снимка «Мой портрет!» В. Китас дал в нижнем углу поясное изображение человека, а в верхнем — висящую на стене картину.) Похожую «композицию по углам» встречаем в работе итальянского фотохудожника А. Новаро «Труженик моря» (снимок получил на международной выставке в Москве золотую медаль). Но тут применено противопоставление двух тональностей — светлой (лицо старика) и темной (широкая плоскость фона)...

Изображение живого человека нельзя уложить в прокрустово ложе стандартных схем. Нет незыблемых правил композиции, и тем более не может быть никаких навсегда установленных «типов» построения. Самая убедительная композиция — та, которая подсказана жизнью.

«Я считаю,— говорил художник П. Кончаловский,— что идея композиции всегда заключается в самой действительности. Когда эту созданную природой композицию пропускаешь через себя, тогда-то и видишь, что природная композиция оказывается страшно верной, что она выше всех перестановок, какие может изобрести человек. Думать, что можно скомпоновать лучше природы,— это ошибка: надо просто окончательно продумать то, что видишь, чтобы понять, как там все великолепно устроено. Надо только все время, постоянно и внимательно разбираться в том, что видишь...»*.

Так утверждает живописец, вольный заниматься «перестановкой». Как же не согласиться с ним фотографу, сила искусства которого в неоспоримой достоверности запечатленного факта!

...В перерыве одного заседания фотожурналист заметил в холле Ф. И. Панферова, читавшего книгу. Он отвлек внимание писателя и сфотографировал его в том положении, в каком застал. А поза была вызвана длиной кресла. Оставалось лишь вписать фигуру по вытянутому вдоль прямоугольнику. Построение кадра вызвано конкретной обстановкой.

Горизонтальный формат позволяет разнообразить позу сидящего человека. Бесчисленные подтверждения тому находим в

---

*А. В. Виннер, А. И. Лактионов, Техника советской портретной живописи, М., Профиздат, 1961, стр. 89.

FOTOOKO.RU PRESENTS

живописи. К ней особенно поучительно обращаться. (Речь идет не о механическом подражании или заимствовании, а о сравнительном анализе приемов.) Очень выразительно, к примеру, построение портрета Северцова кисти М. В. Нестерова. Художник свободно разместил на полотне фигуру отдыхающего профессора, показав его с размахом рук по спинке дивана...

Точность композиции — следствие точности наблюдения. В портретном изображении выбор формального решения целиком обусловлен содержанием сюжета. Задача его построения сводится к отбору тех изобразительных элементов, которые глубже раскрывают внутреннюю основу образа.

Портретному снимку недостаточно быть грамотно «слаженным» — в нем еще должна присутствовать мысль. Современная фототехника позволяет воспроизвести внешний облик в мельчайших подробностях. Но не в том смысл творческого фотографирования. Правдоподобие деталей еще не создает художественной правды. Существеннее убедиться, насколько детализация усиливает образ. Поэтому в ряде случаев предпочтительнее лаконичность, обобщающая форму и открывающая зрителю простор для воображения.

В фотографии допустим любой формальный прием, но важно, чтобы он способствовал воплощению идейного замысла. Иной раз даже острые ракурсы и преувеличенные пропорции более оправдывают себя, чем каноническая композиция, обратившаяся в трафарет.

Группировка изобразительных элементов не подчиняется каким-то раз навсегда установленным правилам. Едва ли поэтому можно согласиться, например, с таким определением: «Правильное сочетание элементов изобразительной формы». Композиция — не детские кубики, которые требуется правильно сложить, чтобы получить картинку. Многие произведения живописи построены совсем «неправильно», но от этого они не перестают быть выдающимися.

Известный искусствовед М. Алпатов в книге «Композиция в живописи» напоминает, что в истории пространственных искусств примеров нарушения правил было не меньше, чем примеров строгого их соблюдения.

Художник Ван Гог, например, отмечал, что в фигурах Микеланджело «ноги решительно слишком длинны, а бедра и зады — слишком широки», но эти неправильности, по его словам, «истиннее буквальной правды»*.

Отступления от «буквальной правды» известны и реалистическому фотоискусству. В 1937 году Б. Кудояров сфотографировал

---

* Из послесловия Е. Муриной к книге Ирвинга Стоуна «Жажда жизни», (М., Гослитиздат, 1961, стр. 510.).

Б. Кудояров. Валерий Чкалов ▶

FOTOOKO.RU PRESENTS



длиннофокусным объективом Валерия Чкалова. Портрет был сделан с явным нарушением правил съемки (фигура дана в перспективном преувеличении). Зато этот сознательно примененный прием «оскульптуривания» помог мастеру создать на редкость выразительный образ выдающегося советского летчика.

...Неоспорима польза учебных руководств по фотографии. Без них невозможна практическая подготовка многомиллионной массы фотолюбителей. Но вкусу и наблюдательности нельзя научиться по литературе. И кто вступает на путь профессионализации, тот должен помнить, что подлинное творчество — всегда поиск.

Советский человек ныне живет и действует в качественно иных условиях, чем, скажем, четверть века назад. Изменилась не только окружающая его обстановка — изменился он сам, его внутренний и внешний облик, манера поведения, одежда. Все это обязывает фотохудожника зорко подмечать знаменательные перемены, находя им каждый раз новое изобразительное решение, а следовательно, и новую композицию.

Побольше портретов хороших и разных,— часто повторяем мы. Лишь разнообразием композиции, наряду с углубленным проникновением в образ, можно выразить богатство человеческих характеров, настроений, чувств, выразить широту интересов и устремлений нашего современника.

КАДРИРОВАНИЕ И ФОРМАТ СНИМКА

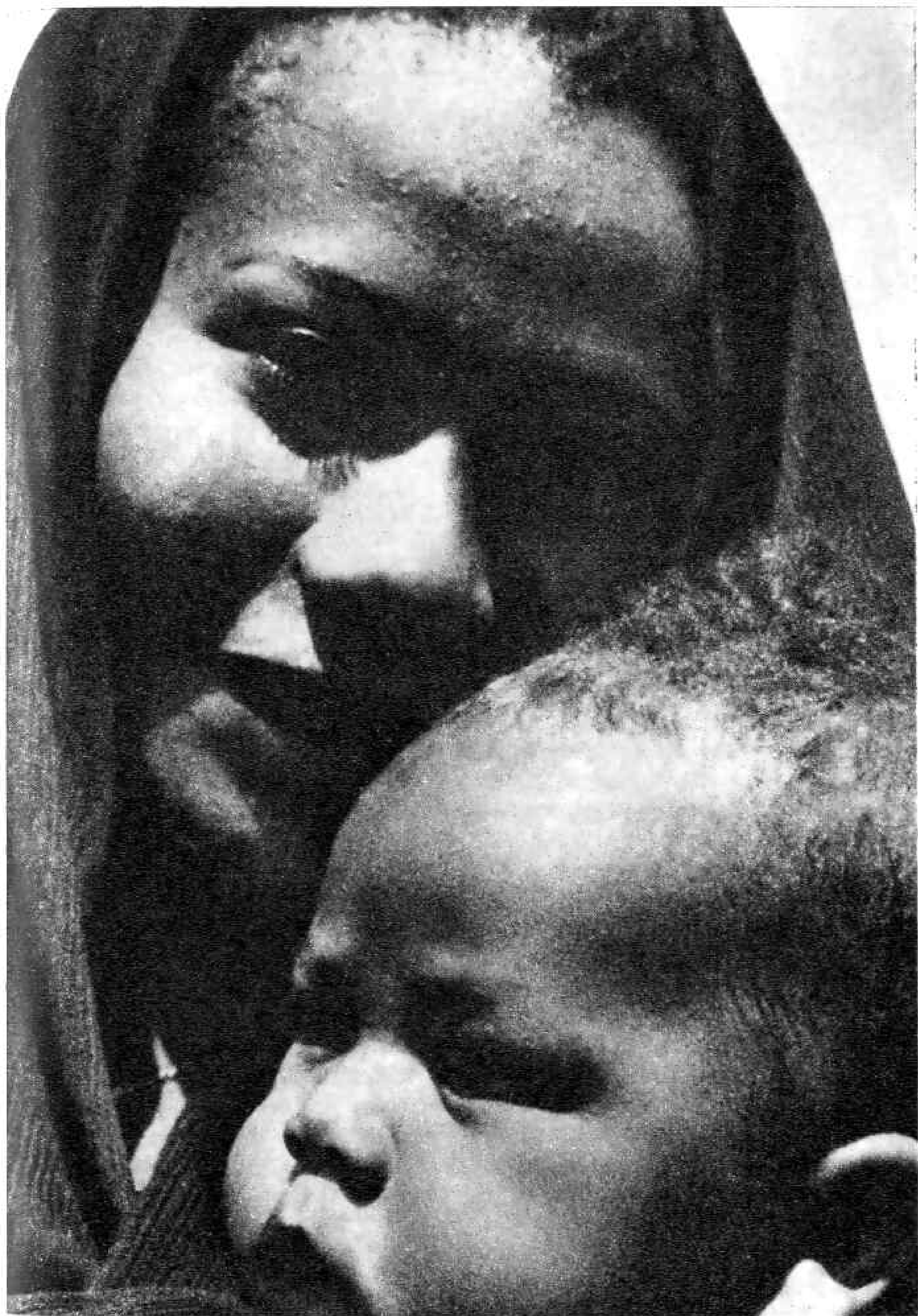
Фотографирование не завершается спуском затвора. Впереди решающий лабораторный этап: обработка негатива и позитива. От этого процесса в значительной степени зависит художественное качество произведения.

Люди, не искушенные в тонкостях техники фотографии, немало удивились бы, увидев полюбившиеся снимки в их первозданном виде. Сколько лишнего и несущественного включают кадры перед тем, как стать законченными работами. Да это и понятно. Далеко не всегда удается получить портрет, безупречный по композиции и светотональному рисунку.

Подготовленную съемку осуществляют обычно длиннофокусными объективами, в противном случае лицо человека, снятое даже на близком расстоянии, не заполнит кадра сполна. Мелкое изображение приходится увеличивать при печатании, а отпечаток, соответственно, обрезать, или, как говорят, кадрировать.

Слишком большое увеличение, разумеется, не прибавляет снимку ни технических, ни художественных достоинств. К тому же его может испортить крупное зерно. Вот почему некоторые

FOTOOKO.RU PRESENTS



Карел Гайек. Черная мадонна

FOTOOKO.RU PRESENTS



Г. Мирошниченко. Портрет

мастера портрета предпочитают работать широкоформатными камерами.

Другое дело репортажная съемка. Тут поневоле приходится использовать небольшую часть кадра, прибегая к большому увеличению. Скажем, требуется выделить из снимка толпы голову или фигуру человека, которого не удалось сфотографировать отдельно. Последующее «вытягивание» отдельных участков негатива тоже не беспредельно: рискуешь потерять сочность и контрастность тона.

Итак, замысел не всегда совпадает с исполнением. Порой не успеваешь установить по видоискателю границ будущего кадра. Уж очень хотелось схватить интересное, неповторимое движение человека... Пленка проявлена, и на ней видишь подробности, не имеющие отношения к сюжету. Тут, разумеется, неизбежно кадрирование и дополнительное увеличение.

По условиям съемки возможны невольные ошибки построения. Их надо исправлять последующим кадрированием. Однако если сюжет не организован в своей основе, то и кадрирование не поможет: снимок «рассыпется» на части.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Читатели, вероятно, встречали в фотоучебниках иллюстрации, прочерченные пунктиром или сплошными линиями. Эти графические поправки имеют целью подсказать варианты более удачного кадрирования. Далеко не всегда удается безупречно заполнить поле стандартной пластинки или пленки. Влияние ее формата особенно заметно при съемке человека в рост. На отпечатке остается излишек с боков, который необходимо срезать. Опыт показал, что при кадрировании следует иметь небольшой проверочный снимок, повторяющий негатив. По такому образчику сверяют увеличенные отпечатки во время их обрезки.

Ни один вид фотографического изображения не зависит так от завершенности формального решения, как портрет. В пейзажах и жанровых сюжетах легче обнаружить типовые ошибки композиции (два зрительных центра, лишняя площадь, перегрузка подробностями и прочее). Не то —головной портрет, являющийся изображением крупного плана и потому лишенный предметных аксессуаров. Здесь нельзя установить какие-то нормы кадрирования. Смелый обрез или, напротив, широкие «пустые» поля — также становятся выразительным приемом.

Словом, без кадрирования не обойтись во многих случаях. И все же «композиция ножницами» должна служить вспомогательным средством, но никак не основным. В фотоискусстве также действует пресловутое «чуть-чуть» — неизменный контролер чувства меры.

Обратите внимание на снимок чехословацкого фотомастера Карела Гайека «Черная мадонна». Перед нами образ величавый, торжественный и в то же время трогательный. Он близок каждому своей вечной человеческой темой материнской любви.(В этом его идейное родство с работой А. Виханского «Мать».) Но что особенно усиливает впечатление? — Необычайно емкая композиция, умело найденные границы обреза. Осторожность, с какой убраны верхний край платка и часть уха ребенка, свидетельствует о художественном такте автора...

Примером удачного кадрирования можно считать и работу фотолюбителя Г. Мирошниченко. Лицо дано крупным планом. Композиция основана на сопоставлении двух разных по тональности плоскостей. Фон сохранен в той части снимка, куда направлен взгляд портретируемого.

Даже такой элементарный прием, как кадрирование головы с наклоном, уже оживляет фотографию. Чем выразителен, например, снимок В. Мишина «Старый» геолог»? Не только боковым освещением, мягко рисующим объемную форму лица, но и размещением головы по диагонали кадра.

Преодолевая шаблоны построения, надо помнить также, что решающим условием всегда остается содержание, а не формаль-

FOTOOKO.RU PRESENTS

ные показатели. Можно безукоризненно вписать фигуру или голову человека в двухмерную плоскость прямоугольника и все же не создать впечатляющего образа...

Как уже отмечалось, фотографию долго относили к искусству малых форм. С прогрессом техники больших увеличений подобный взгляд изжил себя. Многократно увеличенный отпечаток позволяет получать снимок — картину, снимок — плакат. В этой связи приобретает новое значение и формат изображения.

Формат, то есть соотношение сторон снимка, — существенный фактор. Он тоже воздействует на зрительное впечатление и, следовательно, на понимание сюжета. В свое время даже рекомендовали «наивыгодные» для восприятия форматы: к ним относили снимки со сторонами в пределах 0,88-1,48. Указанное условие несомненно следует учитывать в работе над позитивом, но не обращать его в догму. Иногда и малоупотребительный формат способен активизировать внимание хотя бы в силу своего редкого применения.

Распространенные соотношения сторон негатива, вызванные стандартными пропорциями пленочного кадра, несколько притупляют восприятие зрителя. Поэтому фотомастер должен всемерно разнообразить форматы отпечатков

Фотопортрет — изображение, тяготеющее к прямоугольнику, удлиненному по вертикали. Это не означает, что не могут или не должны применяться иные форматы. Напротив, остается пожалеть, что теперь почему-то редко встречается квадрат, круг и вовсе игнорируется овал, столь распространенный в прошлом. (Кстати сказать, один из лучших фотопортретов И. С. Тургенева работы профессионала М. М. Панова сделан именно в овале.)

Не случайно мастера классической живописи придавали большое значение формату своих полотен. В этом они руководствовались соображениями композиционной выразительности.

«Вгонять» сюжет в шаблонный размер — значит отказываться от поисков. Преимущественное обращение к прямоугольнику пытаются оправдать требованием полиграфической техники (если снимок рассчитан на воспроизведение в прессе). Едва ли это убедительно. Разве газетная полоса не выигрывает от перебивки текстовых колонок снимками смешанной конфигурации?

При кадрировании портретного снимка все же необходимо считаться с жанровой особенностью изображения. Чем выше и уже формат отпечатка, тем тоньше и длиннее кажется изображенная фигура. И наоборот: уширенный и сплюснутый по высоте кадр полнит фигуру и лицо.

Если при съемке человека в полный рост приходится прибегать к вертикально вытянутому прямоугольнику, то погрудный и головной портреты (не говоря о жанровых сюжетах) тяготеют к противоположному построению — по горизонтали.

FOTOOKO.RU PRESENTS





В. Замыцкий. Ткачиха Е. Маркова за работой

Вспомните известный снимок «... рапортовать Отчизне». Первый советский космонавт Ю. Гагарин идет по ковровой дорожке почета доложить партии и правительству об успешном завершении полета. Разве не тема предрешила горизонтальное построение кадра? В этом снимке не срежешь и сантиметра. Скорее согласишься его удлинить в сторону движения фигуры, чтобы подчеркнуть психологическую напряженность триумфальной встречи.

Теперь сравним два репортажных снимка — «Ритм труда» Н. Маторина (Москва)* и «Ткачиха Екатерина Маркова» В. Замыцкого (Ярославль). Обе работы совершенно тождественны по теме и сюжету. Как же они решены?

В первом снимке акцент сделан на самой фигуре ткачихи, как бы вплетающейся в фон. Серебряные нити, освещенные солнцем, контрастирующие с профильным изображением, создают эффектную по рисунку композицию. В изяществе и легкости движения молодой работницы мы чувствуем атмосферу труда. Чуть наклоненная фигура — смысловой центр кадра, организующий его построение, а значит, и формат (вертикальный).

Во втором снимке более подчеркнута сама производственная обстановка. Здесь ритм движения создают горизонтали — широкий размах рук ткачихи и длинные натянутые нити, уходящие за рамку кадра. Сюжет подсказал единственно возможный в данном случае формат — горизонтальный. Всякий другой был бы тут неуместен.

---

*Этот снимок на международной выставке «Интерпрессфото-1960» удостоен серебряной медали.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Никакое изобразительное решение не возникает по прихоти автора, если только он озабочен точно выразить тему.

Фотокорреспондент «Огонька» Я. Рюмкин летом 1960 года побывал в гостях у Михаила Шолохова в станице Вешенской. Фотожурналист, конечно, не мог не знать о работах многочисленных предшественников, снимавших писателя. Предстояло, следовательно, сделать что-то новое и безусловно по-своему. И надо сказать, опытному мастеру это вполне удалось. В иллюстрированных изданиях прошла серия его запоминающихся фотографий, дополнивших наши представления о жизни и труде выдающегося советского писателя.

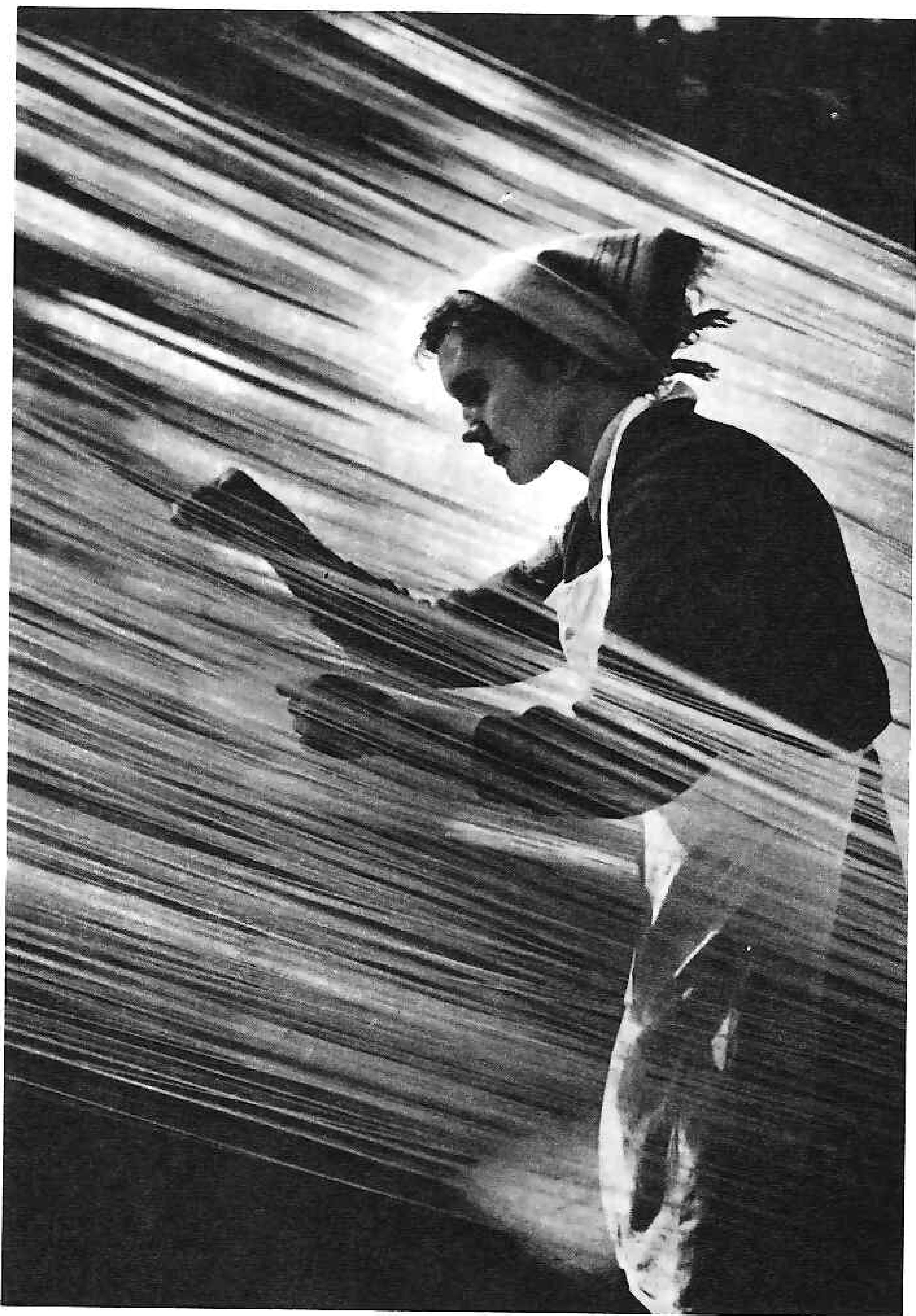
Активный общественный деятель, борец за мир и, наконец, трудолюбивый, талантливый художник слова — таков Михаил Шолохов. Но как это отразить в репортажном снимке? Очевидно, какой-то зримой деталью, ярко характеризующей неутомимую деятельность известного человека. И вот она подмечена: стол, заваленный ежедневной почтой, приходящей со всех концов земли.

Верно найденный сюжет определил композицию, а с нею и формат снимка. Кадрирование с предложенным соотношением сторон в данном случае наиболее оправдано. В снимке нечего ни убавить, ни прибавить. Если расширить его по высоте — пропадет впечатление огромного потока рукописей и корреспонденций,

Я. Рюмкин. М. А. Шолохов за работой



FOTOOKO.RU PRESENTS



Н. Маторин. Ритм труда

FOTOOKO.RU PRESENTS

почти скрывающих за собой склоненную фигуру писателя. Фотография не нуждается в подписи. Она разъясняет себя самим построением.

Наряду с форматом не меньшее значение имеет размер снимка. Опытные профессионалы знают, как важно найти величину отпечатка. Каждый сюжет требует своего размера.

Для рассматривания снимков обычного размера наилучшим расстоянием считается 25 *см*. Сверхувеличенная фотография требует, конечно, другой, дальней дистанции наблюдения.

Надо считаться и с планами изображения. Фотопортрет крупного плана не нуждается в чрезмерных размерах, тогда как портретная композиция, основанная на атрибутике, только выигрывает от увеличения. Это убедительно показали сверхувеличенные работы английской фотохудожницы Иды Кар, экспонировавшиеся на ее персональной выставке в Москве.

Можно привести немало других примеров, и каждый будет подтверждать, что формат и размер снимка являются важным показателем соответствия формы и содержания произведения.

СВЕТ — ОСНОВНАЯ «КИСТЬ» ФОТОХУДОЖНИКА

Освещение — первый фактор, определяющий фотографическое изображение. Впрочем, говорить о значении света в искусстве, называемого светописью,— трюизм.

Неосвещенные предметы нельзя увидеть. Но понятие света как физического явления не однозначно понятию освещенности. И, быть может, самая огромная заслуга фотографа заключается в том, что он показал нам человека на обычном дневном свету таким, каким мы раньше его не замечали...

Сочность, четкость, тональная насыщенность изображения — все это производное интенсивности света. Он поистине единственная «кисть» фотохудожника. Ею мастер «рисует» объемность, границы пересекающихся плоскостей, рельеф поверхностей. И здесь сила световых и теневых контрастов играет решающую роль.

Прежде чем сфотографировать предмет, мастер изучает его структуру, фактуру, масштабы. Ведь под влиянием света объект можно преобразить настолько, что он станет неузнаваемым. Это особенно приходится принимать во внимание при портретной съемке.

Освещение может изменить не только форму лица, но и стилистику снимка в целом. Его тональный рисунок бывает спокойным и нервным, воздушным и контрастным, обедненным светотенями и перенасыщенным ими.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Человека нельзя приравнять к объектам неживой природы. Малейшая неточность в определении момента съемки лишает образ жизненной правды. Так сказывается зависимость подвижной модели от условий освещенности.

В фотографической практике используют искусственные и естественные источники света. При всем разнообразии их комбинаций они сводятся к двум основным видам освещения: рассеянному и направленному. Отсюда и главное различие светотеневого рисунка. Рассеянный свет моделирует объемную форму равномерно и мягко. А интенсивно направленный,— напротив, контрастно выделяет какую-то одну часть изображаемого объекта и скрадывает глубокой тенью другую.

Свет может скрыть или преувеличить любую черту лица. Он может омолодить, состарить, изменить пропорции и даже создать превратное представление о наружности. Только умелое распоряжение источниками света помогает раскрыть за внешними приметами человека его неповторимую индивидуальность. Мягкий по тону и спокойный по свету рисунок дает почувствовать и мягкий характер персонажа.

Ничем другим, как именно освещением, достигается портретная характеристика. Но это необходимое стремление не должно переходить разумные границы (в частности, не следует намеренно подчеркивать физические недостатки человека).

В хорошем фотопортрете нет «пустых» по свету мест. Собственные и падающие тени своим взаимодействием образуют то разнообразие светотональных переходов, которое и создает пластичность. В таком изображении мы ощущаем связь объемов и пространства...

Осветить модель — отнюдь не сконцентрировать на ней весь наличный запас софитов. Избыточная освещенность ведет к появлению резких теней. Между тем иногда достаточно чуть тронуть световым пятном какую-то часть лица или, наоборот, притушить ее, чтобы получить нужное впечатление. Разве верно было бы печальное лицо страдающего человека залить ослепляющим потоком праздничного света?

Лицо не должно быть иллюминовано. Ошибочно также «утопить» его в глухих тенях или допустить грубую контрастность. (Контрастность возникает от разности и интенсивности светоотдачи, от преобладания прямого света над рассеянным, что подчас утрирует форму.)

Свет, падающий отвесно сверху или снизу, может исказить черты лица. Впрочем, и рассеянный свет не страхует от искажений. Оптический рисунок, как будто мягкий в тенях, тоже порой не передает объемности. Вместо рельефности, выпуклости иногда получается дряблость, бесформенность.

FOTOOKO.RU PRESENTS



М. Целлиос. Мечтательница

В практике киносъемок различают светотеневое и тональное (бестеневое) освещение. К последнему прибегают в тех случаях, когда необходимо «омолодить» актера. Подобный «световой грим», конечно, нетерпим в художественном фотопортрете, сохраняющем возрастные и другие особенности объекта.

Все это приходится учитывать при студийной съемке, где большое значение имеет подсветка. Подсветка в фотографии подобна лессировке в картине, написанной маслом. Ей предназначается как бы завершить отделку негатива.

Добавление искусственного источника света к естественному, дневному иногда имеет место даже в живописи. И. Е. Репин напи-

FOTOOKO.RU PRESENTS



Примеры влияния освещения на светописный рисунок портретного изображения

сал «Царевну Софью», введя скрытый источник электрического света слева от фигуры. Это помогло ему выделить лицо и платье царевны на темном фоне интерьера...

Лишне повторять, что обращение к подсобным средствам съемки требует художественного чутья и вкуса. Никакой удачно найденный формальный прием нельзя обращать в самоцель. Игра бликами и разными эффектами света, столь любимая начинающими, производит только внешнее впечатление, но раскрыть образ во всей глубине не способна. Реалистическому фотопортрету более соответствует не исключительная, а близкая к жизни освещенность.

Добиться богатого полутонами изображения удобнее всего подготовленной съемкой. Соответствующее оборудование съемочного павильона позволяет широко использовать рисующий и моделирующий свет, а заодно применить отражатели. Рисующий свет выяв-

FOTOOKO.RU PRESENTS

ляет общую объемность лица, моделирующий — отдельные его детали (глаза, рот, нос, лоб). Если фотограф хочет подчеркнуть контуры фигуры или головы и отделить их от фона, он может применить контражурное освещение. Для этого достаточно переместить светильники.

При всех преимуществах студийной съемки она все же не дает оснований пренебрегать съемкой на пленэре. Портретный снимок, сделанный на открытом воздухе, имеет свои преимущества. Он насыщен светом, солнцем, воздушной перспективой, несет радостное ощущение жизни, показывает естественное состояние человека.

Дневное освещение и особенно рассеянный свет дают очень интересные результаты при репортажной съемке. (Рассеянный свет предпочтительнее яркого солнечного хотя бы потому, что не заставляет щуриться и тем самым становиться непохожим на себя.) Репортажный портрет сохраняет ту реальность и правдивость, с которыми связаны наши привычные представления о человеке. Вот почему такое изображение нам импонирует больше. К сожалению, удача съемки под открытым небом во многом зависит от погоды и времени дня.

При репортажной съемке в помещении пользуются импульсными лампами. Однако они тоже не всегда оправдывают себя. Известный театральный фотограф Б. Фабисович, за плечами которого многолетний опыт портретирования артистов, находит, что даже умелое обращение с импульсной лампой не устраняет ее существенного недостатка — «приглаживания» объемности. Лицо человека, снятого при лампе-«вспышке», становится плоским. Поэтому лучше обходиться без нее, если есть высокочувствительная пленка.

...Было время, когда обращение к двустороннему освещению в фотографии квалифицировалось как профессиональное невежество. «Портрет, освещенный более чем одним источником света,— абсурд»*,— категорически заявлялось в одном популярном руководстве.

Теперь не меньшим абсурдом звучит само это утверждение. Фотохудожник безусловно волен применять любое сочетание источников света. Это не означает — любое количество осветительных приборов. Лучше из нескольких источников света какой-то один обратить в основной, ведущий. Каждый светильник должен дополнять действие другого, а не повторять его.

Комбинированное освещение отнюдь не исключает применения какого-то иного. М. С. Наппельбаум почти всю творческую жизнь предпочитал только один источник света, и это не помешало ему стать выдающимся мастером портрета.

---

*Г. Гольдстен, Как получать удачные портреты, Спб., 1914, стр. 48.

FOTOOKO.RU PRESENTS

«Если я достиг чего-либо в искусстве фотопортрета,— писал он,— то в значительной мере благодаря этой довольно примитивной по конструкции лампе (то есть обыкновенной электролампе.— *Л. В.-Л.*). Она сразу дала освещение, которого мне так не хватало. Никаких световых эффектов!»*

Из сказанного следует, что решающим фактором остается все же не совершенство съемочных условий, а высокий профессионализм и тонкий художественный вкус.

Общие условия использования света подробно излагают учебные руководства по фотографии. Предполагается, что читатель с ними знаком. Дело лишь в том, насколько неукоснительно принимать все рекомендации.

Меру освещенности диктует сам образ, его внешние показатели. Можно ли назвать портрет художественным, если внимание зрителя останавливает в нем раньше всего прическа, узор галстука, а не само лицо?

Нельзя безоговорочно принять и предупреждение: «Как правило, мужские лица освещают резче, женские — мягче»**.

Автор другого руководства предлагает при съемке портрета пользоваться только направленным светом. «Направленный свет,— пишет он,— помогает выявить строение кожи — морщины, глянцевитость и т. д.».

Действительно, таково действие названного света. Но разве в человеческом лице главное фактура кожной поверхности, а не тональная «лепка» объемов?

Сомнительно также внушать: не пользуйтесь скользящим заднебоковым светом, не прибегайте к диафрагмированию! Но ведь сколько чудесных снимков сделано именно вопреки этим советам.

Один комментатор, анализируя снимок под названием «Взгляд», замечает:

«Рассеянный свет обеспечил отличную проработку белка и радужной оболочки глаза». Однако тут же следует оговорка: «Но глаза слишком уведены вправо. Из-за этого радужная оболочка и зрачки слились с тенью в углах глаз, дав излишне темные пятна».

Какой же вывод? Поводи глазами до известного предела, всякое свое движение согласовывай с имеющимся освещением? Чем не нормативный подход? Даже в учебных целях недопустимо ориентировать фотографа на рецептурные каноны. Это приведет к слепому подчинению технике.

Искусство фотографии, как искусство социалистического реализма, тем и сильно, что ни в чем не сковывает свободу художника в выборе приемов.

---

*М. С. Наппельбаум. От ремесла к искусству, М., «Искусство», 1958, стр. 57.
**Франц Фидлер, Портретная фотография, М., КОИЗ, 1960, стр. 77.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Зрителю не нужно знать, какими техническими средствами исполнен фотопортрет. Он оценивает уже готовое произведение. Но фотографам-профессионалам хорошо известно, что съемка с подготовкой объекта дает возможность широко использовать освещение. И это обстоятельство, видимо, больше импонирует тем, кто видит достоинства снимка исключительно в его формальной завершенности. Вот отзвук таких взглядов:

«При съемке портрета с искусственным освещением почти всегда неизбежно позирование. Такой портрет получается, может быть, менее живым, но зато он обычно обладает преимуществом лучшей композиции и более интересного света»*.

Выходит, что «интересный свет» важнее «живого», то есть правдивого, образа. Подобное стремление отделить форму от содержания, конечно, не ново. Огорчительно только, что оно проникает в книги, предназначенные воспитывать наших фотолюбителей.

Отец русской фотографии С. Левицкий в свое время восхищался работами портретиста Феликса Турнашона (Надара). Он высоко ценил его «необыкновенное умение оригинально осветить голову и придать совершенно неожиданный эффект иногда весьма посредственной фотографии».

Фотохудожникам наших дней нет необходимости добиваться подобной оригинальности. Это уже пройденный этап. Перед советскими фотомастерами стоят более сложные творческие задачи. И первая из них: находить внутреннее движение образа, выражающее глубину социальной и психологической характеристики. Тогда объект перестает быть просто натурщиком.

Общество, в котором мы живем, формирует те новые качества человека, воплощению которых в искусстве должна соответствовать своя выразительная форма. Только такой фотопортрет может заставить зрителя поверить в созданный образ.

ТОЧКА СЪЕМКИ И МОМЕНТ СЪЕМКИ

Как ни ощутимо в фотографии воздействие технических приемов, нельзя быть зависимым от них. Фотохудожник-реалист обязан руководствоваться прежде всего ясно продуманным творческим замыслом.

Все стадии создания снимка он подчиняет одной цели — найти форму, адекватную содержанию. Оптика, точка съемки, глубина резко изображаемого пространства, освещение, тональность — все эти технические факторы должны «работать» на образ. И здесь

* К. В. Вендровский, Б. А. Шашлов, Начинающему фотолюбителю, М., «Искусство», 1959, стр. 110.

FOTOOKO.RU PRESENTS

даже в выборе степени диафрагмирования и наведении на резкость многое зависит от вкуса и чутья мастера.

Однако при всей творческой свободе фотохудожник-портретист все же не может не считаться с фокусным расстоянием применяемого объектива и с выбором точки съемки. Он знает: необдуманное перспективное построение портретного изображения влечет за собой деформацию пропорций, а с этим и прямое искажение образа.

Возьмем отдельный фактор — точку съемки.

Дистанция между фотографом и объектом, наклон фотоаппарата — первое, что воздействует на изображение. Съемка с одной точки объективами разного фокусного расстояния оставляет перспективу неизменной, но изменяет масштаб деталей. Съемка с другой точки и объективом соответственно другого фокусного расстояния сохраняет масштаб предмета, но изменяет перспективу.

Своим местонахождением и установкой аппарата фотограф как бы обращает точку съемки в собственную точку зрения. Он может, скажем, предпочесть нижнюю точку, усиливающую впечатление высоты, если это отвечает задуманному образу.

От точки съемки прямо зависит выразительность портретного кадра. Она не только влияет на характеристику образа, но и раскрывает в нем новые эмоциональные оттенки. Достаточно сфотографировать человека с необычного пункта наблюдения, как изменяются и наши привычные представления о нем.

Вы работаете над производственным сюжетом. Снимая цех, вы связаны не только местом, но обязаны считаться и с положением работающих людей. Даже при благоприятных условиях освещения их лица могут в какой-то момент получиться плоскими, бестеневыми. Чтобы избежать этого, придется либо ждать более удачного на свету поворота головы, либо переменить точку съемки.

А что нужно делать при съемке индивидуального головного портрета? Вам советуют:

«Для лица с широким овалом желательно выбрать более высокую точку съемки, а для лица с правильным овалом — несколько ниже уровня глаз»*.

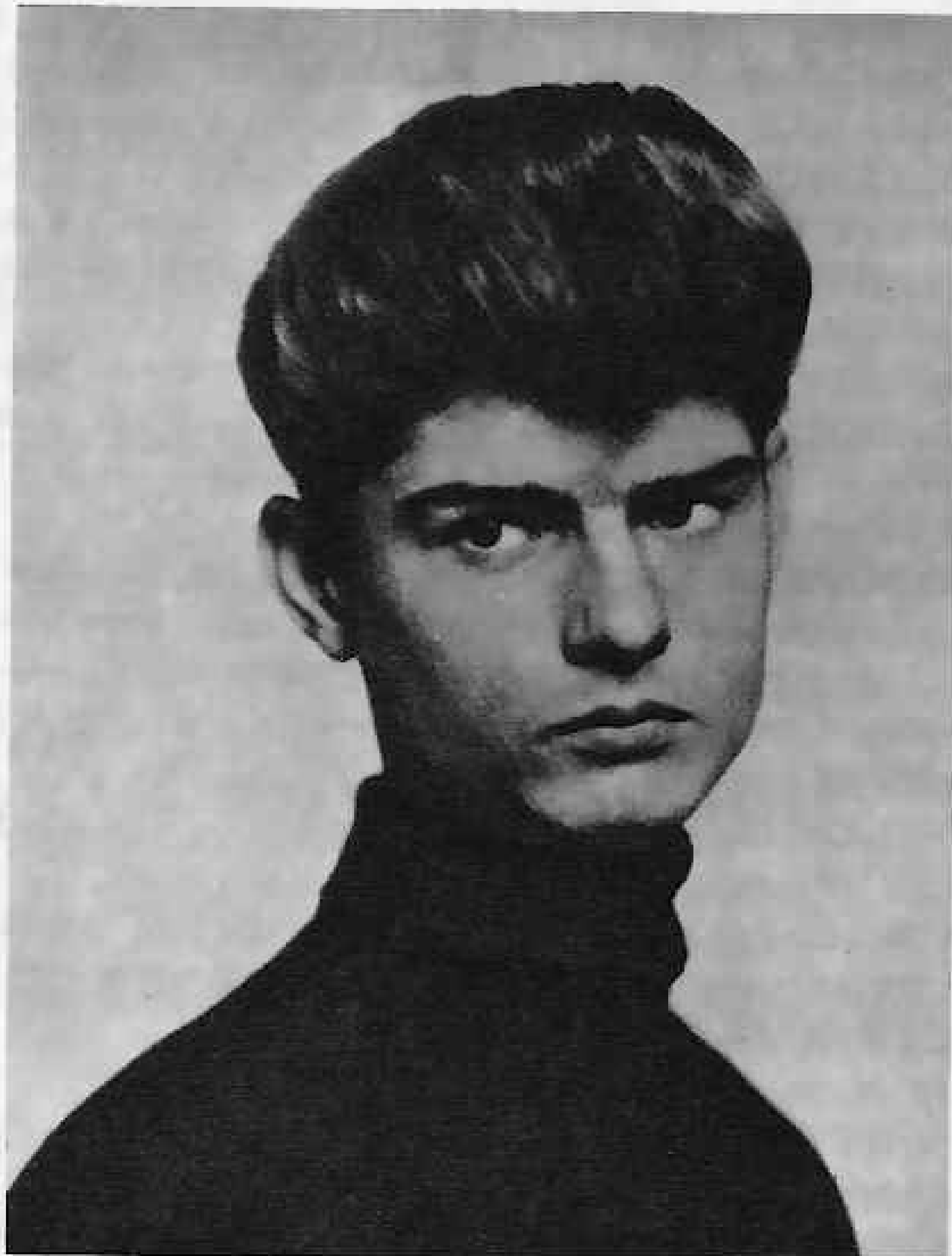
Спору нет, с точкой съемки здесь надо особенно считаться. Но как понимать «правильный овал»? Какой он, скажем, у монгола — правильный или неправильный? Если довериться совету, его лицо надо снимать с высокой точки. Но не рискуем ли мы тогда ослабить портретную характеристику, нивелировать национальные черты?

Очевидно, все-таки никакое правило нельзя абсолютизировать и рассматривать в отрыве от содержания.

---

*Р. Ильин, Композиция фотографического портрета.— «Советское фото», 1959, № 4, стр. 23.

FOTOOKO.RU PRESENTS



Р. Баран. Ему семнадцать лет

В обзорах портретных фотографий часто отмечают: «Неплохо выбран поворот головы и точка съемки». Действительно, даже самое выразительное лицо легко обезличить, если не учесть его выгодного положения. Недаром портретисты живописи часто пользуются поворотом головы в три четверти, позволяющим показать одновременно линии носа, губ и щеки.

Размещение объекта всегда должно быть сюжетно мотивировано. Произвольная передвижка его в границах картинной плоскости может изменять характер образа. В этом нетрудно убедиться, меняя границы кадра идентичных позитивов.

Выбор наилучшей точки съемки требует ориентации в съемочном пространстве. Фотохудожник видит натуру профессионально: он мысленно представляет ее в виде меняющихся композиций.

В практике фоторепортажа нередко обращаются как к верхней, так и к нижней точкам съемок. Первая оправдывает себя в сюжетном снимке, вызывающем необходимость расширить поле обозрения. Нижняя точка сообщает снимку некоторую плакатность, что, однако, не следует считать недостатком.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Перемена точки съемки по высоте ведет к смещению линии горизонта. Слишком высокая или слишком низкая точка неизбежно даст перспективное сокращение (ракурс). Известно также, что это сокращение тем сильнее, чем короче фокусное расстояние объектива и чем ближе снимаемый предмет к аппарату.

В портретном изображении резкий ракурс деформирует пропорции. Индивидуальный головной фотопортрет, как правило, ограничен ракурсами. Более разнообразны они в фигурном и жанровом портрете, где надо подчеркнуть позу и жест, кульминацию движения.

Ракурс — одно из активных средств авторской интерпретации сюжета. И, к слову сказать, от него никогда не отказывались выдающиеся мастера классической живописи. Даже академический К. Брюллов в своем известном историческом полотне «Последний день Помпеи» не убоялся написать фигуры в смелом перспективном преувеличении.

«Страшно я ракурсы люблю,— признавался В. Суриков.— Всегда стремился все дать в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают». Живописец этим выражал стремление не столько к экономии площади холста, сколько к динамичности, обостряющей восприятие.

Что же говорить об искусстве светописи, сильнейшая сторона которого — способность мгновенно запечатлеть неповторимое своеобразие человеческих движений? К сожалению, не так часто, как хочется, мы встречаем фотопортреты, отличающиеся новым, интересным ракурсом.

Велико значение точки съемки и связанного с ней ракурса, но не менее важен еще момент съемки. Нужно не только выбрать удачное место, но и подстеречь яркую фазу психологического состояния человека. В индивидуальном портрете самое главное — выражение лица. Оно приоткрывает нам душевный мир личности и ведет к пониманию образа.

С другой стороны, трудно передать живое выражение лица, живую мысль, если фотографируемый человек застыл в напряженном ожидании: когда же сработает затвор? Тут необходима быстрая съемка и особо развитое «чувство момента».

Почему обрела всемирную популярность фотография «Через пятнадцать лет»? Потому что ее автор успел «засечь» потрясающий по выразительности момент встречи. Зоркость и быстрота ориентации помогли ему схватить сгусток человеческих эмоций и выразить их в том единстве содержания и формы, которое делает репортажный снимок художественным произведением.

Фотографическое изображение часто называют остановленным мгновением жизни. Применительно к фотопортрету — это скорее молниеносный слепок душевного поведения человека. Его досто-

FOTOOKO.RU PRESENTS

верной документацией мы обязаны исключительно моментальной съемке.

«Может быть, самое существенное в портрете — уловить время, в котором пребывает изображаемый,— замечает по этому поводу профессор-искусствовед А. А. Сидоров.— У каждого из нас бывает другое лицо в минуты душевного подъема и усталости; про больного говорим мы, что «на нем лица нет», что он «сам на себя непохож». Когда мы пытаемся, как это часто пробовали художники, «отвлечь лицо», то есть сделать человека как-то, вообще, вне времени, то сходство достигается редко»*.

Таково значение момента съемки.

Постановочным методом трудно передать человеческое движение. Между тем жанровые снимки особенно ценны уловленным мгновением происходящего действия. Содержание сюжетов — люди и их взаимоотношения.

Жанровые сюжеты вокруг нас. Они — сама жизнь с ее непрерывной сменой событий. И умение вовремя схватить жизненную сценку, заключающую в себе большой социальный смысл — первая задача фотопублициста.

Если пейзажная съемка — начальная школа тренировки глаза, то жанровая — самая высшая. Здесь уже нельзя «поставить» свет. Результат съемки целиком зависит от находчивости фотографа.

Народный художник СССР Н. Жуков как-то писал: «Искусство современной фотографии, как мне кажется, кроется в искусстве скорости ви́дения, зоркости наблюдения, в быстром отборе кадра. Но беда многих фотомастеров состоит в том, что, спеша снять, они не спешат увидеть, подумать, отобрать».

С этим замечанием художника в адрес своих товарищей по искусству нельзя не согласиться. Еще немало встречается снимков, где сюжет не вызывает сомнений в обстановке и времени действия, но тем не менее оставляет зрителя совершенно равнодушным. Объяснение простое: автор не раскрыл внутреннего смысла изображаемого.

«В распоряжении художника — всего лишь одно мгновение, но мгновение это может быть продлено, если оно носит на себе след мгновения предшествовавшего и предвосхищает последующее»**. Хотя Дидро имел в виду живописцев, мысль эта целиком относится и к фотографам.

Свежая изобразительная форма — могучий инструмент. Без умения определять выдержку и улавливать момент, без выбора верной точки съемки не получить хорошего фотопортрета.

---

* «Фотограф», 1926, № 9—10.

** Дени Дидро, Разрозненные мысли. — Собр. соч., т VI, М., Гослитиздат, 1946, стр. 556.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Всегда надо помнить и о том, что самая главная «точка съемки» — идейная позиция художника. Партийность, народность, настойчивое стремление увидеть большое в малом — вот главное, что помогает создать впечатляющий образ современника, образ, раскрывающий высокие духовные качества строителя новой жизни.

ФОН В ФОТОПОРТРЕТЕ

К Леонардо да Винчи пришла женщина и стала просить взять в ученики ее сына.

— А что он умеет делать? — поинтересовался великий художник.

— Пока пустяки. Например, может помогать писать к портретам фоны.

— Ну, если ваш сын берется писать фон, то ему у меня уже нечего делать,— последовал ответ...

Портрет — изображение, ограниченное планами. В нем всякий второй план по отношению к основному объекту (голове или фигуре) становится фоном.

Фон — весьма существенный изобразительный фактор. Не случайно ему придавали большое значение выдающиеся мастера живописного портрета. М. В. Нестеров писал художнику П. Д. Корину:

«...удачный фон — половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием. Фон участвует в жизни изображаемого лица»*.

Портретная живопись знает немало произведений, в которых социальная характеристика персонажа раскрывается через окружающий его антураж, например, через вещи будуара Гиршман в известном портрете Серова.

Еще более значительна роль предметного окружения в сюжетных групповых портретах. Здесь оно прямо влияет на содержание. И. Е. Репин, работая над своими «Запорожцами», заметил: «Но ведь аксессуары и фон, собственно, и делают художественное впечатление, чарующее или отталкивающее!..» **

Фотографический портрет, как и живописный, предусматривает пластическое единство основного объекта и фона. Задний план — отнюдь не инертная часть снимка, он заметно участвует в общей композиции и несет вполне определенную и подчас значительную смысловую нагрузку.

---

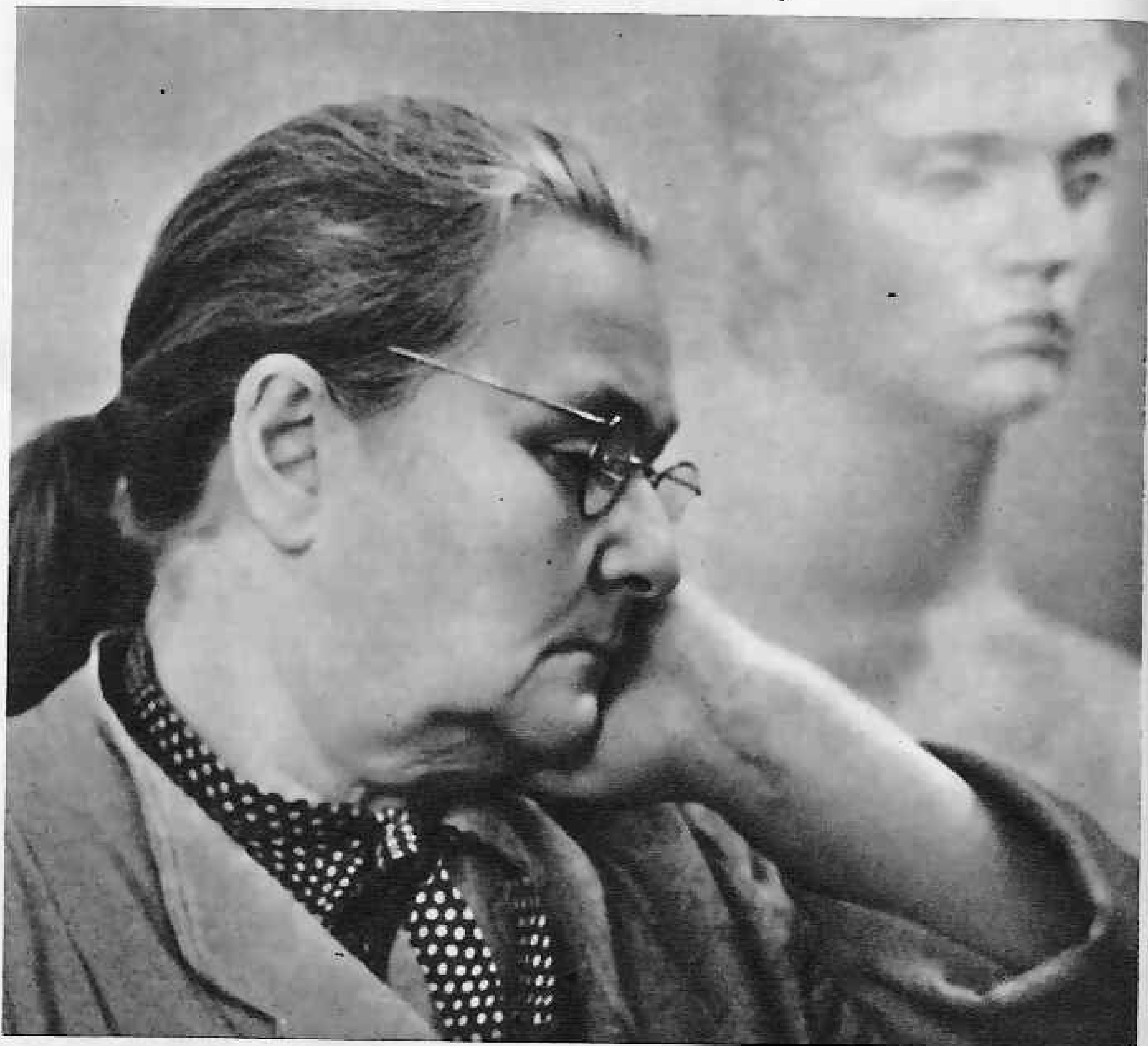
*С. Н. Дурылин, Нестеров-портретист, М.—Л., «Искусство», 1949, стр. 103.
** Из письма И. Репина к Е. Н. Званцевой от 27 августа 1890 г.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Вахи. Херлуф Бидструп

FOTOOKO.RU PRESENTS



Ольга Игнатович. Скульптор Сарра Лебедева

Композиция фотопортрета отличается предельной лаконичностью и, как известно, допускает смелые обрезы. Следовательно, речь может идти лишь о портретных изображениях, сохраняющих фон.

Фон бывает нейтральным и предметным, плоским и объемным, предельно темным или же, напротив, светлым, как бумажная подложка. Наряду с условными, рисованными задниками, применяемыми в съемочных ателье, фоном служат и любые конкретные объекты (стена здания, пейзаж, интерьер).

Осмысленно используя все элементы фона, фотохудожник стремится преодолеть его невыразительность. В безупречно построенном портрете сюжет подкреплен каждым сантиметром площади кадра. Вместе с тем как бы много места ни занимал основной объект, в снимке всегда должна угадываться пространственность.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Недаром знаменитый американский художник Дж. Уистлер говорил: «Мастер узнается по тому, как он умеет писать в глубине». Это равно относится и к фотографическому изображению.

Старые фотопортретисты много внимания уделяли второму плану. Один из них — М. С. Наппельбаум — пробовал выражать пространство направленностью единственного источника света. Позже он прибегал к размывке и разрисовке фона на самом негативе. Мерцающие пятна и линии, нанесенные кистью, несомненно, оживляли отпечаток. Но то, что было для мастера творческим поиском, вскоре стало легким достоянием ремесленников. Прием, получивший название «северное сияние», быстро обратился в навязчивый трафарет.

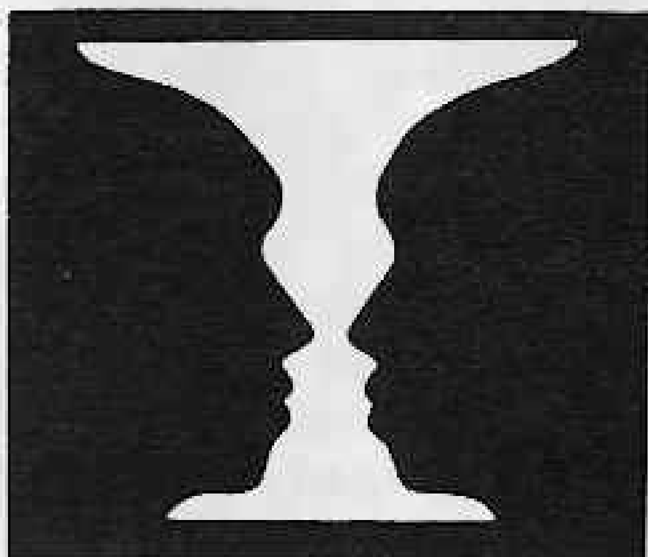
Как направленный, так и рассеянный свет позволяет выявить пространство, объемность, фактуру. Но еще требуется установить световой баланс между освещением объекта и фоном. Глубина резко изображаемого пространства влияет на передачу резкости фона и предметов первого плана. Трудность съемки в том, чтобы дать почувствовать воздушную среду и одновременно выделить главные детали.

Л. Бергольцев. Художник Таир Салахов



FOTOOKO.RU PRESENTS

При съемке наведение объектива на резкость обычно осуществляют по зрительному центру (в головном портрете — лицо), одновременно несколько «размывая» фон. Фон не должен сливаться по тону с лицом, а, напротив, контрастировать с ним. При всех условиях следует избегать совпадения их оттенков. Отделить фон от головы или фигуры помогает также контражурный (контурный) свет.



Пример иллюзии Восприятия

Найти освещением соотношение главного и второстепенного — первая задача. Выявляя светом объемную форму головы, приходится думать и о ее тональной связи с фоном.

Мастера постановочного фотопортрета в большинстве случаев предпочитают показывать лицо человека на однотонной поверхности. Для этого есть свои профессиональные основания. Тем не менее нельзя не учитывать сюжетную взаимосвязь объекта и материальной среды, в которой он находится. Фон должен рассматриваться как неотъемлемый смысловой компонент образа.

Его значение особенно сказывается в фигурном портрете, где очень важно определить местонахождение объекта. Если фигура не будет связана со своим окружением, она покажется аппликационной, искусственно наложенной на фон. Пространство и объемы должны всегда взаимодействовать.

В тех случаях, когда на втором плане находится еще человек, следует позаботиться о его сюжетной связи с главным объектом. Нерезкость фона не должна обращать лицо этого человека в бесформенное пятно и тем самым его обезличивать. Лишь в групповом портрете все персонажи представлены в равном светотональном рисунке.

При студийной (подготовленной) съемке обычно пользуются глухим, однотонным фоном. В крупноплановом головном портрете это имеет свой резон. Ничто не должно отвлекать внимания зрителя от деталей лица. Однако в других видах портретного изображения выбеленный (нейтральный) фон только обедняет композицию. Ведь тональный рисунок снимка должен давать ощущение самого пространства, в котором находится объект. «Самое главное — надо дать впечатление реальности предмета, поместив его в пространстве» (Уистлер).

Еще больше это требование распространяется на репортажные фотопортреты (в особенности на групповые и жанровые). Там предметный антураж (интерьер, здания, машины и прочее) выступает равноправным компонентом изображения.

FOTOOKO.RU PRESENTS

В одной журнальной статье читаем: «При съемке портрета следует удалять лицо от фона или, при невозможности этого, фотографировать длиннофокусной оптикой, а также выбирать однотонный, спокойный фон»*.

Авторы дают правильный технический совет, но, к сожалению, неверно ориентируют эстетически. «Однотонный, спокойный фон» приемлем далеко не всегда. Его выбор обусловлен и сюжетом и трактовкой портретного образа.

Фон может активно воздействовать на восприятие. Пример — «Портрет мальчика» (стр. 225). Несмотря на то, что вторым планом служит нейтральная однотонная плоскость (грубый холст), фактура его поверхности выгодно выделяет объемную форму мальчишеского лица.

Иную функцию несет предметный фон. Показывая бытовую обстановку, в которой живет человек, или предметы его творческого труда, фотограф словно сближает с ним зрителя. Вполне обоснованно поэтому поступил Леонид Бергольцев, изобразив художника Таира Салахова на фоне натюрморта его работы.

Другое решение того же сюжета нашла Ольга Игнатович — автор портрета советского скульптора Сарры Лебедевой. При некоторой спорности образа (активной творческой натуре придан налет усталости и грусти) сами изобразительные средства использованы на высоком профессиональном уровне. Необходимая нерезкость второго плана нисколько не мешает нам угадывать пластику форм мраморного бюста, звучащего как рефрен основной темы.

Фон влияет не только на характеристику изображенного человека, но и на идейное содержание снимка. Примером тому может служить портрет известного датского художника Херлуфа Бидструпа работы Валдура Вахи. Голова Бидструпа дана на фоне рисунка голубя и тянущихся друг к другу рук. Это — произведение самого художника, и оно здесь как бы символизирует его творческое кредо. Острый публицистический подход к теме получил достойную оценку. В 1963 году автору снимка была присуждена первая премия на Всесоюзном конкурсе фотоклубов «Наша современность».

Компонуя портретный кадр и выбирая фон, нельзя не считаться также с оптической иллюзией, которой подвержено наше бинокулярное зрение. Оно может иногда провоцировать нас на неверные представления о форме и конфигурации изображенных предметов. Некоторые из них кажутся нам на темном фоне более светлыми, а на светлом — более темными. Сопоставление контуров предмета и

---

*И. Романов, А. Яриновская, Оптика для съемки портретов.— «Советское фото», 1959, № 7.

FOTOOKO.RU PRESENTS

его фона создает так называемый эффект выступления. В нем легко убедиться по черно-белому рисунку голов и вазы.

Что вы видите раньше — силуэты голов или вазу? Ответы часто расходятся. На зрительной иллюзии основаны когда-то имевшие распространение «загадочные портреты».

На слишком темном фоне лицо кажется более широким и плоским. Тональная насыщенность фона изменяет представление о пропорциях. В этом нетрудно убедиться опытным путем. Возьмите два совершенно идентичных отпечатка — два одинаковых снимка головы. Фон одного выбелите, а другого зачерните. При сравнении снимков голова на первом зрительно будет казаться меньше.

Итак, от фона зависит многое. Достаточно изменить его тональность или вовсе убрать из кадра, как это тотчас отразится на восприятии объекта изображения.

КАКОЙ ОБЪЕКТИВ ПРЕДПОЧЕСТЬ

Фотохудожники-портретисты, работающие в студии, как правило, пользуются специальной крупноформатной штативной камерой. Это понятно. С крупноформатного или, как говорят, широкого негатива при прочих равных условиях можно получить отпечаток более разнообразного светотонального рисунка.

Но при репортаже, когда главное — схватить неповторимое мимолетное движение и когда самому надо быть максимально подвижным,— предпочтительней портативная, удобная в управлении «малоформатка». Преимущества этой камеры особенно явны, если ей придан широкий набор сменной оптики (восемь-десять объективов) от широкоугольного до сверхдлиннофокусного. Тогда можно снимать с рук с моментальной выдержкой, скажем, объективом, фокусное расстояние которого равно 300 или 500 *мм*.

Горячие поклонники крупноформатной камеры обычно любят ссылаться на тот «неоспоримый недостаток» негативов 24x36 *мм*, что при больших увеличениях на отпечатке выступает чрезмерно крупное зерно. Но современные негативные материалы, даже высокочувствительные, дают все же не столь заметную зернистость, как думают. Во всяком случае, подавляющее большинство отпечатков размером 40x50 и даже 50x60 *см*, экспонируемых на выставках (а среди них много портретов), получены именно с малоформатных негативов.

Конечно, если присмотреться к ним пристально с очень близкого расстояния, то можно обнаружить зерно. Но даже при обычном расстоянии (для снимка хотя бы размера 50x60 *см*) наш глаз стремится автоматически «собрать» разрозненные зерна в

FOTOOKO.RU PRESENTS

целостное изображение. Словом, происходит то же явление, что и при восприятии живописных полотен, которые написаны размашистыми мазками.

Появлению зерна способствует неправильная выдержка и особенно недодержка. Следовательно, чрезмерную зернистость можно предотвратить. Надо заранее избегать плоского освещения и добиваться большей пластичности живой формы лица.

Вообще же говоря, предубеждение думать, что зернистость ухудшает изображение. Вспомните фотопортреты прежних мастеров, выполненные бромойлем. Они не менее зернисты по фактуре, и все же лучшим из них не отказывали в художественности...

В наше время подавляющее большинство советских фотожурналистов работает исключительно на высокочувствительной пленке (250 единиц ГОСТа), тем самым преодолевая недостаточность освещения.

Делясь своим творческим опытом, старейший мастер фоторепортажа М. Озерский рассказывал, что он, как правило, пользовался однородным высокочувствительным негативным материалом. Это помогало ему сберегать драгоценное время на определение нужной выдержки и всегда быть готовым к худшим световым условиям.

— Услугами длиннофокусной оптики не злоупотребляю,— говорил фотомастер.— Она, правда, позволяет схватить острый момент, самому оставаясь незаметным, но зато снижает оперативность, так как в большинстве случаев требуется тщательная наводка на резкость, в особенности при съемке в помещении, с открытой диафрагмой.

Между тем длиннофокусные объективы отлично передают тональную перспективу. Благодаря малому углу изображения они как бы «подтягивают» задний план, который во многих случаях становится фоном.

В современной практике фотографирования все чаще обращаются к съемке телеобъективом с полностью открытой диафрагмой. При этом, как известно, четко получается только то, что находится в плоскости наведения на резкость, остальное размывается в смутные «живописные» пятна. Порой такой прием оправдан. Так объективом с фокусным расстоянием 180 *мм* можно «вырвать» лицо и руки определенного персонажа из пестрой массы толпящихся людей. Но если нужно показать достаточно четко различные элементы, расположенные вдоль оси объектива, то приходится диафрагмировать.

Плоскость фотографического изображения иллюзорно воспринимается нами в трех измерениях. Разглядывая снимок, мы создаем себе представление о размерах и формах изображенного предмета. Человека как объекта съемки характеризует объемность

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Ахломов. Пример съемки широкоугольным объективом

его форм. Светописный рисунок должен передавать строение его фигуры, головы, показывать детали лица. Как этому способствует фотографическая оптика?

Всякий объектив «рисует» модель прежде всего в перспективе. И тут сказывается фокусное расстояние и угол зрения «стеклянного глаза». Длиннофокусные объективы приближают задний план и, как правило, передают форму в соответствии с восприятием человеческого глаза. Короткофокусные объективы, напротив, при съемке с близкой дистанции заметно искажают перспективу и отдаляют задний план.

Поэтому и форма предметов кажется изменившейся относительно наших привычных представлений о ней.

Свойство оптической деформации можно обратить в средство усиления зрительного образа или даже в технический трюк. (Деформацией пользуются, например, в фотокарикатуре и рекламе.)

Формалистическое увлечение оптическими искажениями, равно как и натуралистическая бесстрастная регистрация всего обозри-

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Ахломов. Пример съемки широкоугольным объективом

мого, — крайности, чуждые методу реалистического фотоискусства.

Стремление получить жизненное изображение человека вызывает необходимость передать также находящееся вокруг него пространство. Композиции такого портрета успешно содействуют мягкорисующие и длиннофокусные объективы при полностью открытой диафрагме. Они выявляют пространство как воздушную среду, создают разницу планов, заполняя «дымкой» расстояние между предметами.

У короткофокусных объективов глубина резко изображаемого пространства больше, чем у объективов с нормальным, а тем более — с длинным фокусным расстоянием.

Давний спор — следует ли в фотопортрете жертвовать резкостью оптического рисунка — разрешают не столько физические данные применяемого объектива, сколько творческая установка исполнителя. Одно несомненно: нужно получить портретное изображение, в котором объектив «лепит» объемную форму.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Светосильные объективы, давая небольшую глубину резкости (при открытой диафрагме), позволяют отделить первый план от второго и выявить рельефность черт лица. Но истинный портретист не ставит себе задачу — во что бы то ни стало показывать каждую морщинку лица. Он руководствуется эстетическими принципами реализма. Ограниченная глубина резкости для него лишь прием выделения главного.

Никакой объектив сам по себе не «лжет» и не искажает перспективы. «Вина» его условна. Исходя из особенностей нашего зрения, мы сами как бы приспосабливаем его действие к собственному ви́дению.

Ищущий мастер учитывает разнообразие свойств объективов и потому работает сменной оптикой. Это обусловлено не личной прихотью, а условиями и целью съемки.

В старой литературе по фотографии описывался ряд специальных портретных объективов (Дальмайера, Фойхтлендера, Буша и других). У каждого из них свои оптические характеристики, влияющие на резкость изображения и передачу объема. Портретными объективами назывались те, что обладали большой светосилой при малом полезном поле зрения, то есть сравнительно длинным фокусным расстоянием и незначительной глубиной резкости. Как правило, сами линзы были громоздки и требовали больших камер с длинным растяжением меха.

Любопытно отметить, что на развитие фотолюбительства в минувшие времена немало влияла торговая политика. Для портретирования требовались длиннофокусные объективы. Но стоимость их определялась величиной фокусного расстояния. Рядовому любителю приходилось довольствоваться более дешевым короткофокусным объективом.

Некоторые фотопортретисты в свое время сознательно применяли объективы с расстроенной коррекцией. Ослабляя грубые натуралистические подробности, они получали обобщенный рисунок живой формы. Но ведь обобщения можно добиться и в процессе печатания.

Нетрудно понять, что настойчивое стремление сделать изображение неясным, расплывчатым, выражало собой определенное стилевое направление в искусстве фотопортрета.

Мягкость, обратившаяся в бесформенность, не прибавляет снимку художественных достоинств. Размытость, нерезкость — отнюдь не синоним пластичности.

Пластичность — гармония форм, плавность и изящество светотональных переходов. А эти качества в не меньшей степени присущи фотографии четкого рисунка.

Те, кто придерживается сегодня тенденции во что бы то ни стало ослабить тональные очертания, по существу, повторяют путь фото-

FOTOOKO.RU PRESENTS

графов, подражавших приемам другого вида искусства (в частности, технике пастели и акварели).

В идеале портретное изображение должно отличаться той четкостью, которая лишена сухости графики и вместе с тем сохраняет ту нежность градаций светотени, которая создает ощущение объемности живой формы лица.

Фотограф со вкусом и опытом может получить художественный портрет и совершенным анастигматом — объективом, дающим резкость по всему полю кадра, и самой простой неисправленной линзой — моноклем (кстати сказать, отдельные фотомастера возвращаются к моноклю и даже вводят его в малоформатную камеру).

Монокль когда-то был излюбленным портретным объективом. Ему обязано своим рождением множество замечательных произведений. Относительная сложность работы им, по сравнению с современными объективами, привела к его забвению.

Между тем при известных навыках этот объектив дает изображение необыкновенной сочности и блеска — рисунок сохраняет тончайшие переходы светотени и легкие блики на выступающих частях лица.

За некоторыми системами объективов установилась репутация «неподходящих» для портретной съемки. К таким, в частности, относят широкоугольные объективы.

Да, у них короткое фокусное расстояние — они дают излишнюю глубину резко изображаемого пространства и склонны настолько изменять перспективу, что при съемке в ракурсе искажаются пропорции форм. Портретировать ими человека крупным планом рискованно: выступающие детали лица получаются карикатурно преувеличенными.

Широкоугольный объектив более оправдывает себя в изображениях среднего плана. Особенно, когда место действия фотографа ограничено и он вынужден стоять близко к объекту съемки. Тогда можно шире схватить пространство и показать предметы, окружающие человека. Последнее очень существенно при съемке производственных и жанровых сюжетов, где имеет значение сама окружающая обстановка, в которой происходит действие.

Иначе говоря, широкоугольный объектив не ограничивает фотографического творчества, если уметь правильно выбирать точки съемки.

Приведем пример. Фотокорреспонденту В. Ахломову довелось снимать вернисаж выставки народных промыслов РСФСР. Помещение не позволяло ему отойти от объекта. Вместо нормального или длиннофокусного объектива пришлось обратиться к широкоугольному («Мир-1», 2:8, *F-37 мм).* Но из-за неоправданного выбора точки съемки получилось перспективное искажение. Когда же

FOTOOKO.RU PRESENTS

фотожурналист немного отошел, он смог включить в кадр не только лицо девушки, но и фигуру игрушечного матроса. Композиционный замысел вполне удался. Автор снимка этим обязан широкоугольному объективу.

Репортажной съемке сопутствуют многие непредвиденные затруднения. И, как убеждаемся, преодолевать их зачастую помогает сменная оптика.

Какой же напрашивается вывод из сказанного?

Фотографическая техника, и в том числе объективы, способствует получению совершенного изображения. Но техника должна служить идее. Творческое фотографирование заключается в том, что мастер управляет предоставленными ему изобразительно-выразительными средствами, а не пассивно следует за ними.

ЗНАЧЕНИЕ ОБРАБОТКИ ФОТОМАТЕРИАЛОВ

Никого не покорит самый добрый замысел, если он дурно осуществлен. Зритель не прощает небрежного отношения к выразительным средствам фотографии. Высокий уровень авторского исполнения подразумевает и совершенство технической обработки снимка, умение использовать технологию в соответствии с особенностями самого жанра.

Вот почему о художественных достоинствах фотопортрета мы судим также по тому, насколько его рисунок сочен и глубок в тенях, насколько в нем сохранены света и выявлены полутона.

Воздушность, глубина пространства, градация света и теней — все это находится в зависимости от обработки фотоматериалов. Если в пейзаже или тем более в декоративном снимке допустимо полное уничтожение полутонов и сокращение основных тонов до трех-четырех (изогелия), то в фотопортрете, напротив, необходимо добиться максимального их богатства.

Пластичность рисунка предопределяется качеством первичного оригинала — негатива. Данные негатива и зависящего от него позитива прямым образом влияют на портретное сходство.

Как известно, слишком плотный негатив дает зерно и тем усложняет возможность большого увеличения портретного кадра. Но именно увеличением можно исправить или ослабить некоторые недостатки оригинала. Этого достигают кадрированием, добавлением фона, изменением тональности и пр. Вообще при печатании портретного изображения без эксперимента не обойтись. И когда мы говорим о праве на поиск и высоком профессионализме, то подразумеваем также заинтересованное отношение автора к практическому производству своего снимка.

FOTOOKO.RU PRESENTS



В. Тарасевич. Общая мама

Требовательный к себе фотохудожник даже при наличии общественных лабораторий предпочитает проявлять и печатать сам.

В процессах обработки негатива и позитива заложены большие творческие возможности. Обращаясь к ним, фотохудожник как бы завершает свой замысел, начатый съемкой.

Позитивный процесс — важная стадия создания фотографического произведения. Как бы ни был интересен сюжет сам по себе, он без соответствующей обработки отпечатка не привлечет к себе должного внимания, не усилит впечатления. Однообразие приемов печати значительно снижает художественное качество отпечатка.

Существует взгляд, что черно-белая фотография ограничена по шкале градаций тонов. Причину усматривают чуть ли не в свойствах пленочных негативов и применяемых бумаг, будто бы препятствующих разнообразию тонального рисунка.

Старые русские фотомастера определяли художественность изображения по степени затраченных усилий на его обработку.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Это, конечно, тоже предвзятость. И все же нельзя пренебречь их опытом. Лучшие работы у них всегда тщательно отделаны и сохраняют какой-то свой доминирующий оттенок. Он может быть (и бывает) весьма различным — пепельным, светло-серебристым или, напротив, черно-матовым. Одно это наглядно опровергает ходячее мнение о якобы непреодолимой скудости внешнего вида снимка.

Позитивный процесс, по существу, единственное средство исправления недостатков, допущенных при съемке. Пользуясь техническими средствами, фотограф в состоянии произвольно изменить оптический рисунок, усилить или ослабить планы, выборочно улучшить отдельные части кадра. Он может при надобности выделить основной объект перекрытием или пропечатыванием, изготовить различные монтажи и наплывы, сделать отпечаток с двух негативов и т. д. Если негатив сохранил широкую шкалу полутонов, то при позитивном печатании имеет значение и правильный выбор фотобумаги. От ее сорта, оттенка подложки, фактуры также зависит осуществление замысла.

Вместе с тем не следует возлагать все надежды исключительно на фотообработку. Когда негатив не отвечает основным техническим требованиям нормы, то в лучшем случае можно рассчитывать лишь на частичное его улучшение.

Только мягкий негатив с хорошо проработанными деталями в тенях и просвечивающий даже в самых плотных светах может дать отличный сочный позитив, сохраняющий все тончайшие нюансы светотеней.

Фотопортретисты-профессионалы не отказываются снимать при боковом и встречно-боковом освещении. Оно хорошо «лепит» форму и дает интересные светотени. Однако нежные тональные переходы передает лишь негатив, в котором нет глубоких теней и забитых светов.

...При всей заботе о мастерстве художнику-реалисту чужда абсолютизация технических правил. В своем крайнем выражении это неизбежно привело бы к формализму. Светотень и линия должны строить объемную форму, а не служить самодовлеющим приемом.

Лицо человека — несколько однотонная поверхность. Поскольку же она ограничена небольшим интервалом яркостей, то некоторые считают, что для съемки вполне достаточна фотографическая широта имеющихся фотопластинок и пленок. Это верно лишь отчасти. Следует учесть, что современные светочувствительные фотоматериалы уже могут воспроизводить натуру с той амплитудой яркостей, с какой воспринимает ее наше зрение. И мы, конечно, не можем отказаться от желания получить снимок, запечатлевший необыкновенное богатство светотональных отношений. Портретное изображение значительно выигрывает, если отпечаток

FOTOOKO.RU PRESENTS

с помощью совершенных материалов приобретает наибольшую сочность.

Сухой графический рисунок не передает пластичности форм человеческого лица. Если на отпечатке видна каждая морщинка, то эти ненужные подробности разрушают целостность впечатления. Чтобы получить более обобщенный рисунок, сознательно прибегают к передержке, а затем — к короткому проявлению. Продолжительная выдержка по теням дает негатив с передержанными светами, что устраняет излишнюю детализацию.

В отдельных случаях подобный прием оправдан. Мы готовы согласиться с умышленной недодержкой или передержкой, если только это как-то способствует образному раскрытию сюжета.

Общая нерезкость, смазка, крупное зерно, какая-либо техническая «погрешность» могут порой придать снимку экспрессию. Однако иногда ею прикрывают оригинальничанье и творческую беспомощность. Какой смысл не фотографировать при достаточном освещении, а прибегать к недодержке, чтобы потом сильно запроявить и напечатать на самой контрастной фотобумаге? Не грозит ли такой эксперимент искажением облика портретируемого?

Известно много способов отделки отпечатков, обращающих их в продукт тонкого и сложного художественного труда. Портретный снимок значительно выигрывает, если фотомастер использует все возможности позитивного процесса. В свое время интересных результатов добивались, например, применением озобромного процесса. Он предоставлял автору инициативу вмешиваться в характер изображения*.

Предполагается, что применение сложных способов печатания направлено на усиление портретного образа, но никак не на подражание приемам другого искусства. Перед современным фотографом, вооруженным совершенной техникой, открыта широкая возможность проявить творческую индивидуальность собственными средствами фотографии.

В творческом опыте фотохудожников прошлого поражает другое: глубокая преданность делу. Любовное, доходившее до подвижничества отношение к работе помогало преодолевать несовершенство тогдашней фототехники и становиться подлинными мастерами. Их произведения, как правило, отличаются высокой культурой позитивного процесса...

Хорошему художественному снимку обеспечена долгая жизнь. Его размножают, репродуцируют, публикуют в массовых изданиях. И кому, как не автору, следует заранее позаботиться о качестве оригинала?

---

* См.: Н. Николаев, Озобром.— «Советское фото», 1961, № 11.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Незаконченность обработки позитива, увы, — распространенный грех среди профессионалов наших дней. Не так часто, как хотелось бы, они радуют нас разнообразием способов печатания и разборчивостью в выборе фотобумаги. В живописи один неверно положенный мазок способен испортить всю картину. То же возможно и в художественной фотографии. Она требует тонкого понимания своих изобразительных задач. Вопрос, стало быть, заключается в мере и целях использования средств. Самый блестящий по техническому выполнению фотопортрет не становится художественным произведением, если в нем отсутствует мысль и чувство самого исполнителя.

ТОНАЛЬНОСТЬ И ЦВЕТНОСТЬ ФОТОПОРТРЕТА

Развитие фототехники всегда зависело от достижений фотохимии. Достаточно сказать, что новые химические вещества (так называемые полиэтиленгликоли), вводимые в эмульсию пленки, настолько увеличивают ее восприимчивость к свету, что фотографирование становится возможным даже в темноте.

Наряду с ахроматической (черно-белой) фотографией всеобщее внимание привлекает цветная фотография. Применение светопрочных красителей позволяет получать более точную цветопередачу. В лабораториях современных фотохимиков идут настойчивые поиски односложной (однослойной) эмульсии, которая должна содержать три компонента. Такая замена трехслойной эмульсии однослойной сулит цветной фотографии широчайшее распространение.

Но не будем увлекаться техническими прогнозами и возвратимся к творческим вопросам.

Фотографа и живописца многое сближает в художническом ви́дении натуры. Оба они различают цвета в их взаимодействии, обусловленном свойством воздушной среды.

В монохромной (одноцветной) фотографии цвет определяется тоном. Черно-белое изображение имеет только два основных тона, но шкала полутонов его чрезвычайно широка. И контрасты светотеней, и структура поверхности, и выделение отдельных частей кадра — все это выражено тоном.

Тон — соотношение яркостей оттенков, степень светлоты или темноты. Он передает количество света, отражаемого поверхностью предмета. Тоном определяется также отдаленность изображаемого предмета и его материальная форма.

В зависимости от характера тона можно говорить о снимках легких, тяжелых, мягких, контрастных, а применительно к сюжету — камерных, лирических, эпических, плакатных. Фотография, сделанная в широкой шкале тонов, несомненно впечатляет больше.

FOTOOKO.RU PRESENTS

Но выразительности можно достигнуть и короткой шкалой. Это наглядно демонстрируют репортажные информационные снимки, в которых главное — движение, действие, реальная обстановка.

Как уже говорилось, хороший фотопортрет совмещает объемность форм головы с глубиной окружающего пространства. О художественных достоинствах такого изображения мы судим также по тому, насколько выдержана его тональная гамма. Общая тональность изображения зависит от силы источников света, освещающих объект. Нам доставляет эстетическое удовольствие снимок, оптический рисунок которого не пестрит и смотрится спокойно.

«Мел и сажа» — отзываются зрители о фотографиях, лишенных полутонов. Сохранить богатство светотеневых переходов и привести рисунок к тональному единству — одна из творческих задач фотохудожника.

Известно много различных приемов «связывания» изображения общим тоном. Все они в основном сводятся к требованию ослабить фон и выделить главный объект. Это достигается как направленным освещением (преимущественно боковым и контурным), так и за счет светофильтров.

В каждом снимке преобладает какой-то основной оттенок, подчиняющий себе остальные. По степени насыщенности основным тоном портрет может быть сделан в светлой и темной тональности.

Получение изображения, выдержанного в высоком (светлом) тональном ключе, зависит во многом от способа проявления, состава ослабителя, промывки. В этом случае тон становится производным режима обработки негатива и позитива.

Однако тональность должна предрешаться не столько лабораторной обработкой, сколько содержанием самого образа, то есть предусматриваться еще до съемки. Разве темные, тяжелые тона подойдут портрету невесты, одетой в белое платье? Образ приобрел бы неоправданно мрачное звучание.

Правильно поступил фотолюбитель В. Масленников, применив светлую тональность, когда снимал девчурку из детского сада, вышедшую на прогулку с куклой. Это отвечает характеру сюжета.

Другой пример — портрет негритянки работы фотожурналиста Л. Лазарева «Наша гостья». Здесь обращение к противоположной, темной тональности также вполне правомерно — оно служит элементом изобразительной характеристики облика.

Дать «черное на черном» технически нелегко и, как всякий формальный прием, этот тоже требует чувства меры, художественного такта. Добиться благородства тона всего изображения — одна из задач мастера на заключительной стадии создания портрета.

Никому, разумеется, не возбраняется предпочитать глубокую темную гамму. Это можно считать авторской манерой. Но нельзя

FOTOOKO.RU PRESENTS

черноту выдавать за новаторство. Фотография — искусство достоверной подробности, подтверждающей реальность образа. Если же мы видим фотопортрет со сплошными теневыми провалами тончайших форм лица, то подобная «недосказанность» скорее свидетельствует о неумении работать со светом.

Отсутствие полутонов обедняет светописный рисунок и тем самым лишает его пластичности.

Портретный снимок зрительно выигрывает от сопоставления объема и плоскости. Нужно показывать не только объемность лица, но и его поверхность, выраженную тоном.

Натура предстает перед фотохудожником в перспективе и в цвете. Освещение рождает в природе многообразие цветовых градаций. Научившись переводить ее краски в черно-белые тона, он учится фотографировать и сами цвета.

Цветная съемка получает все большее распространение. Новая технология породила и новые творческие проблемы. От фотомастера требуется теперь не только наблюдательность и чутье момента, но и развитое чувство цветового видения. Без этих профессиональных качеств он рискует оказаться в подчинении фотохимическим процессам.

Ви́дение человеческим глазом и «видение» линзами объектива не совпадают. Фотограф, как и все, воспринимает цвета в их взаимосвязи между собой. Мир многоцветен. Даже ахроматический серый цвет, кажущийся нейтральным, однотонным, под действием световоздушной среды переливается неисчислимыми оттенками.

В практике цветной съемки переход от тонового к цветотоновому изображению осуществлялся постепенно. Фотография, следуя опыту кино, начинала с двухцветных кадров, а затем перешла к «трехцветкам».

Современная фототехника позволяет в совершенстве воспроизводить локальные цвета. Но, как нетрудно понять, грубая цветистость, кричащая пестрота красок еще не решает проблемы создания подлинно художественного цветного изображения. В каждом отдельном случае фотомастер должен решить более трудную задачу: слить свет с цветом так, как это доступно мастерам кисти.

Цвет повышает эмоциональное и смысловое воздействие снимка. Но он не должен диссонировать, приноситься в жертву кричащей декоративности. Резкая контрастность больших красочных плоскостей — функция фотоплаката, но никак не художественно обобщенного кадра.

Следует помнить, что цвета изменяются в оттенках как от расстояния, с которого их воспринимаем, так и от отраженного света. Имеет значение также фон, на котором находится основной объект изображения. Исследованиями установлено, что, например, желтый предмет на синем фоне выглядит желтее, чем на красном;

FOTOOKO.RU PRESENTS



Л. Лазарев. Наша гостья

предмет зеленого цвета на красном фоне воспроизводится ярче и зеленее, чем на желтом или на синем, и так далее.

Все это надо учитывать при съемке. Подобно живописцу, фотомастер в интересах образной выразительности соответственно изменяет натуральную окраску предмета. По-новому решает он и композицию. Кадр строится чаще на сопоставлении цветных пятен и линий, чем по обычному принципу равновесия.

Как и произведение живописи, художественный цветной снимок воздействует не отдельными цветами, а их соотношениями. Безгранично разнообразие цветов природы, но запечатленные без отбора, они могут обратиться в хаос неорганизованных красочных масс, раздражающих глаз. И здесь первая задача фотографа — преодолеть олеографичность изображения, найти гармонию цветовых сочетаний. Это возможно лишь при развитом чувстве колористического восприятия.

Чтобы изобразить предмет по законам красоты, художник стремится подчеркнуть изящество его пропорций и линий, показать форму и цвет. Трудности цветного фотографирования очевидны. Причем результат зависит не столько от освоения технологии съемки, сколько от собственных творческих установок. Это хорошо разъяснил наш известный живописец Б. В. Иогансон:

FOTOOKO.RU PRESENTS

«Цветная фотография, случайно снятая, без учета композиции, без воли фотографа, направленной к определенной цели, есть стопроцентный натурализм. Цветная фотография, снятая с определенной целью, режиссированная волей фотографа, есть уже проявление осознанного реализма... Тот, кто знаком с цветной фотографией, знает, что фотограф через объектив может направлять свою волю на окрашивание нужной ему тональности, достигать нужной четкости или же, наоборот, сглаживать резкости и т. д. Стало быть, в зависимости от наличия или отсутствия воли мастера или целенаправленности можно различать натуралистический или реалистический подход и к фотографии».*

Живописцы учат фотографов видеть натуру в бесконечном разнообразии цветовых соотношений. В природе нет изолированных, замкнутых в себе цветов — все они взаимодействуют друг с другом. Это особенно заметно, когда световоздушная среда насыщена солнечными лучами.

Контрастная красочность не прибавляет цветному снимку достоинств. Если монохромная фотография остается «искусством светотени», то цветная должна стать еще «искусством колорита».

Значение колорита, как выразительного средства, целиком распространяется на художественный цветной снимок. Сила его воздействия общей цветовой гаммой значительна. Еще Тициан доказал важность колористического соподчинения, на основе которого можно достичь впечатляющего единства формы и содержания.

Колорит объединяет собой все элементы изображения в единую красочную симфонию. Он не заглушает яркости и чистоты цветов, как думают некоторые. Красочная гамма даже выигрывает, если в нее врывается какое-то яркое цветовое пятнышко. Колорит не терпит другого: кричащего столкновения теплых и холодных цветов. Грубая разноцветность ему противопоказана.

Не менее ошибочно подменять цветное изображение подцвеченным. Подцветка обращает естественный колорит в условный. Подобная практика — свидетельство творческой беспомощности автора.

Лишне распространяться о сложности работы над цветным фотопортретом. Особенно трудно осуществить поколенный и фигурный портрет, в композицию которого входит костюм, аксессуары и фон. Каждый из этих элементов изображения имеет свои цветовые признаки.

Кожный покров лица также отличается индивидуальной окраской. Не потому ли немецкий физик Фехнер заметил, что красный цвет, столь уместный на щеках девушки, становится отвратитель-

---

*Б. В. Иогансон, За мастерство в живописи, М., Изд-во Академии художеств СССР, М., 1952, стр. 144—145.

FOTOOKO.RU PRESENTS

ным, когда попадает ей на нос. Стало быть на достоверность внешнего облика влияет наряду со светотенью еще цветность отдельных деталей лица.

При съемке особенно надо учитывать свойства современных негативных материалов. Неверно воспроизведенная цветность лица прямо влияет на сходство. Блондинка рискует обратиться в негритянку, а киноварь ее губной помады — в черный гуталин.

Портретное изображение нельзя приравнять к пейзажу, цветам, натюрморту. Живая объемная форма требует тонкого колорита. Лицо характеризуется не столько цветностью, сколько оттенками. Поэтому и снимать надо не контрасты цвета, а контрасты света.

Соблазнительно, конечно, воспроизвести глубину и чистоту видимых красок. Однако, злоупотребляя ими, рискуешь поступиться градацией светотеней, составляющей главную прелесть фотографического изображения. Есть сюжеты, которые допускают подчинение полутонов контрастным цветам. Тем не менее форма изображаемого предмета не должна растворяться в красочном пятне. *Цвет должен определять светотональность предмета, а не просто раскрашивать его.*

Кричащая разноцветность разрушает гармонию цветовых соотношений. Некоторые соображения на этот счет находим также у живописцев. Выдающийся мастер портрета Валентин Серов как-то признавался Константину Коровину:

«Краски не важны, я хочу писать черной»*.

В. Серов, конечно, отлично понимал и ценил значение цвета. Вместе с тем он находил свои достоинства и в монохромной живописи. Ограниченная палитра красок (по свидетельству Левитана, Серов сознательно применял лишь четыре-пять красок) не мешала художнику достигать поразительных результатов. Портреты его кисти, написанные в тончайшей тональной гамме, могут служить фотографам наглядным примером продуманного обращения с локальными цветами.

Освещение заметно изменяет цветность. И это обязывает умело пользоваться цветофотографическими материалами. При съемке в помещении или на пленэре следует избегать увлечения локальным цветом. Лицо человека не должно превращаться на снимке в подобие раскрашенного муляжа. Преувеличенная цветность грозит грубым искажением облика. Надо учитывать также воздействие окружающего фона. В портретном кадре недопустимо, чтобы задний план резко выделялся и подавлял собой основной объект.

Цветное портретирование пока, к сожалению, больше область догадок и случайных удач. Чтобы цветной фотопортрет окончательно утвердился в значении художественного произведения,

---

*К. Коровин, Жизнь и творчество, М., 1963, стр. 261.

FOTOOKO.RU PRESENTS

фотографу настоятельно необходимо освоить веками накопленный опыт живописи. Это поможет лучше понять возможности собственных выразительных средств.

Натюрморт — уже пройденный этап цветной съемки. Пора переходить к актуальному публицистическому фоторепортажу. И здесь также надо начинать с изучения живописи. Вероятно, все знакомы (хотя бы по репродукциям) с работами современного советского художника Гелия Коржева. Сколько в них новизны и смысловой емкости композиционного решения. Коржев умеет заставить звучать каждую деталь с предельной идейной выразительностью. (Триптих «Коммунисты», «Влюбленные», «Уличный художник» и др.)

Цветной снимок и живописное полотно отличаются между собой фактурой картинной плоскости. При зрительном восприятии живописного произведения мы примиряемся с имитацией естественных красок природы. Фотохудожник также не ставит себе целью добиваться буквального тождества воспроизведения красок (это функция прикладной и научной фотографии). Он заинтересован в создании изображения, отвечающего жизненной правде образа.

Вот это и обязывает к высшему мастерству, к овладению всей сложностью современных фотопроцессов. Только сочетая в себе художника, оператора и технолога, можно стать автором цветного фотопортрета как истинного произведения искусства.

Перед фотографом-цветником встают, по существу, те же трудности, что и перед живописцем; выделяя отдельные цвета, он должен позаботиться об их согласовании с соседствующими.

Не безуспешно пытается овладеть тайной такого объединения цветов один из талантливых наших портретистов В. А. Малышев. На VI Всесоюзной художественной выставке он экспонировал серию цветных работ, вызывавших неизменный интерес посетителей («Портрет в розовых тонах», «Сценический этюд», «Киноактриса Зинаида Кириенко» и другие). Перед фотомастером стояла исключительно трудная задача: обогатить живую объемную форму цветовыми оттенками, не переходящими в кричащую красочность. И, судя по этим работам, Малышев уже одержал большую принципиальную победу на подступах к сложной творческой проблеме...

...«Живопись умерла с этого дня», — некогда заявил художник П. Деларош, впервые увидев дагерротип своего соотечественника. Что бы он сказал сегодня, в эпоху цветного кино и телевидения?!

Нет, живопись будет жить, пока она, как всякое искусство, живет личностью художника. Эмоциональная сила картины — не в химической яркости красок, а в найденной гармонии цветовых соотношений. Колорит — то главное, чем должны овладеть мастера цветной фотографии, чтобы подняться на равную ступень с живописцами.

FOTOOKO.RU PRESENTS

ЛИТЕРАТУРА

(рекомендательный список)

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

Сб. «Московский Меркурий», вып. 1, М., 1917 (Б. Виппер, Проблема сходства в портрете).

Сб. «Искусство портрета», М., ГАХН, 1928.

Г. Беда, Цветовые отношения и колорит, Краснодар, 1967.

С. Дурылин, Нестеров-портретист, М.—Л., «Искусство», 1949.

Э. Зеликович, Свет и цвет, М., Госкультпросветиздат, 1950.

М. Минарт, Свет и цвет в природе, М., Гос. изд. физико-математической литературы, 1958.

2. КНИГИ ПО ФОТОГРАФИИ

Д. Бунимович, Портретная фотография, М., КОИЗ, 1954.

Д. Бунимович, Цветная портретная фотография, М., КОИЗ, 1956.

В. Горбатов, Э. Тамицкий. Цветная фотография, М., изд. «Легкая индустрия», 1972.

С. Друккер, Источники света и освещение в цветной фотографии, М., «Искусство», 1956.

Л. Дыко, Е. Иофис, Фотография, ее техника и искусство, М., «Искусство», 1960.

Л. Дыко, Беседы о фотомастерстве, М., «Искусство», 1971.

С. Евгенов, А. П. Штеренберг, М., Госкиноиздат, 1941.

Б. Евдокимов, Пластическая анатомия и перспектива для фотографов-портретистов, Л., 1929.

Ю. Екельчик, Изобразительное мастерство в фотографии, М., Госкиноиздат, 1951.

В. Микулин, Практика фотосъемки, М., Госкиноиздат, 1950.

С. Морозов, Фотография среди искусств, М., «Планета», 1971.

В. Микулин, 25 уроков фотографии, изд. 11, М., «Искусство», 1963.

С. Морозов, Фотограф-художник Максим Дмитриев, М., «Искусство», 1958.

С. Морозов, Искусство видеть, М., «Искусство», 1963.

Г. Туллер, Техника фотопортрета, Л., 1936.

Ф. Фидлер, Портретная фотография, М., КОИЗ, 1960 (перевод с немецкого).

Ludvic Baran, Portrêt ve fotografii, Orbis, Praha, 1965.

Klaus Ficher, Das neue Porträt, Halle, 1963.

FOTOOKO.RU PRESENTS

К. Ситник, Портрет в живописи и его особенности. — Журн. «Искусство», 1956, № 4.

Л. Зингер, О портрете. — «Художник», 1962, № 8.

О. Лясковская, Портретист и модель. — «Художник», 1963, № 5.

Я. Тугендхольд, О портрете. — «Аполлон», 1912, № 8.

А. Изаксон, О сходстве. — «Художник», 1963, № 9.

Е. Бялый, Портрет и свет. — «Местная промышленность и художественные промыслы», 1963, № 1.

И. Сосфенов, Основные проблемы в искусстве фотопортрета. — «Советское фото», 1938, № 5—6.

В. Чельцов, Физические основы цветного фотографирования. — «Физика в школе», 1950, № 2.

Г. Болтянский, Выдающийся русский фотохудожник. О Н. А. Петрове. — «Советское фото», 1940, № 6.

Н. Ермилов, Полувековой юбилей фотографа М. П. Дмитриева. — «Фотограф», 1927, № 3—4.

О. Давыдова, 70 лет у фотоаппарата. О М. А. Сахарове. — «Театр», 1953, № 7.

Р. Ильин, Композиция фотографического портрета. — «Советское фото», 1959, № 4.

А. Шаминский, Монокль в портретной съемке. — «Советское фото», 1938, № 14.

С. Иванов-Аллилуев, Съемка портретов летом. — «Советское фото», 1957, № 10.

А. Сидоров, Портреты А. В. Луначарского в художественной фотографии. — «Фотограф», 1926, № 9—10.

Р. Баран, Е. Бялый, Ю. Егоров, Судьба психологического портрета. — «Служба быта», 1966, № 3.

Г. Золотайкина, Свет на портрете. — «Служба быта», 1965, № 4.

Л. Дыко, Раздумья о портретах. — «Служба быта», 1967, № 3

Е. Бялый, Душа портрета «Служба быта», 1965, № 10.

Л. Дыко, Искусство фотопортрета. — «Служба быта», 1967, № 2.

Л. Волков-Ланнит, Эволюция стиля в фотопортретном искусстве. — «Советское фото», 1940, № 10, 12; 1941, № 1, 2, 3.

Л. Волков-Ланнит, Образ советского человека в фотоискусстве. — «Советское фото», 1941, № 4.

А. Каменьщиков, Один из способов получения художественной мягкости в портрете. — «Советское фото», 1926, № 4.

А. Миронов, Художественная мягкость в портрете. — «Советское фото», 1926, № 7.

Е. Пиотрковский, Фотографирование портретов. — «Советское фото», 1926, № 8.

А. Чернышев, Киносвет в фотопортрете. — «Советское фото», 1927, № 8.

FOTOOKO.RU PRESENTS

В. Фролов, Нужно ли учить портретной съемке. — «Советское фото», 1930, № 13.

Р. Ильин, Освещение при съемке портрета. — «Советское фото», 1958, № 8.

Р. Ильин, Свет в портрете. — «Советское фото», 1959, № 12.

В. Лобанов, О портрете на выставке. — «Советское фото», 1958, № 9.

И. Романов, А. Яриновская, Оптика для съемки портретов. — «Советское фото», 1959, № 7.

Е. Бялый, Как снимать портрет в помещении. — «Советское фото», 1964, № 9.

FOTOOKO.RU PRESENTS

СОДЕРЖАНИЕ

5 Минута, остановленная на века

1. ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ ФОТОЛЕТОПИСИ

19 Первые мастера фотопортрета
44 Эволюция стиля художественного снимка
57 Из фонда советской светописи
74 В объективе — наш современник

2. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОТОПОРТРЕТА

89 Виды и формы фотопортрета
100 Правда факта и правда образа
106 Новаторство и мастерство
113 Индивидуальное и типическое в облике
124 Что такое портретная характеристика
130 Как понимать портретное сходство
143 О пользе наблюдательности
155 Поза, жест, движение
166 Не надо льстить модели
174 Руки — «второе лицо»
184 Из практики репортажного портретирования
206 Девять снимков одного персонажа

3. ТВОРЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ФОТОТЕХНИКА

219 Композиция портретного изображения
236 Кадрирование и формат снимка
247 Свет — основная «кисть» фотохудожника
253 Точка съемки и момент съемки
258 Фон в фотопортрете
264 Какой объектив предпочесть
270 Значение обработки фотоматериалов
274 Тональность и цветность фотопортрета

FOTOOKO.RU PRESENTS